

منشورات مجموعة الباحثين الشباب
في اللغة والآداب - كلية الآداب
والعلوم الإنسانية - مكناس

حقول سيميائية

السيميائيات الاجتماعية سيميائيات المسرح سيميائيات التلقي



إعداد وترجمة: محمد التهامي العماري



منشورات مجموعة الباحثين الشباب
في اللغة والآداب - كلية الآداب
والعلوم الإنسانية - مكناس

حقول سيميائية

السيميائيات الاجتماعية | سيميائيات المسرح | سيميائيات التلقي

إعداد وترجمة: محمد التهامي العماري

حقول سيميائية

المؤلف:التهامي العماري

لوحة الغلاف: للفنان بيكاسو

رقم الإيداع القانوني:2007/1204

طبع وتصميم: مطبعة آنفو - برانت، 12، شارع القادسية - الليدو - فاس.

الهاتف: 035.64.17.26 / 061.20.16.41

البريد الإلكتروني: infoprintfès@gmail.com

مقدمة

لقد استطاعت السيميائيات اختراق حقول ومجالات عديدة، تمتد من اللغات الطبيعية إلى استكشاف الأنساق الاجتماعية والثقافية والجمالية المختلفة. وهي تضطر في توسعها المطّرد هذا إلى تكييف أدواتها وأساليبها وإجراءاتها المنهجية مع خصوصيات الحقل الذي تشتغل فيه، بل هي لا تتردد في مساءلة مسلماتها، ومراجعة يقينياتها، والعمل على نقدها وتعديلها، وذلك في سبيل تحصيل معرفة موضوعية علمية حول ممارسات الإنسان الدالة، وتفاعلاته الرمزية داخل المجتمع.

ورغبة منا في تقديم صورة عن هذا التوسع المجالي الذي عرفته السيميائيات، نقدم للقارئ في هذا الكتاب أربع مقالات مترجمة، لأربعة باحثين يعدّون من رواد البحث السيميائي المعاصر. وتنتمي هذه المقالات لحقول ثلاثة، هي: الحقل الاجتماعي، الحقل المسرحي، وحقل التلقي الفني.

المقالة الأولى للباحث الفرنسي "بيير غيرو"، يعالج فيها أسس الدراسة السيميائية للتواصل الاجتماعي، فيتعرض لأنواع العلامات التي يوظفها الناس في تواصلهم الاجتماعي، من لباس ووسوم وزينة وإيماء وصيغ آ-أدب وأشكال تحية... ثم يعمد إلى استقصاء قواعد الشفرات التي تحكم هذه العلامات، فيجملها في البروتوكولات التي تهدف إلى إرساء التواصل بين الأفراد، والطقوس التي يكون المرسل فيها هو الجماعة، والألعاب سواء أكانت خاصة وفردية أم عمومية وجماعية، ثم الموضات.

وتحاول المقالة الثانية –وهي للباحث الفرنسي ذي الأصل البولوني "طاديوز كاوزان"– إعادة رسم تاريخ سيميائيات المسرح، بدءا من

أصولها الإغريقية مرورا بامتداداتها في القرون الوسطى وصورا إلى آخر إنجازاتها المعاصرة في عقد الثمانينيات.

أما المقالة الثالثة فهي للباحث "باتريس بافيس"، وفيها يطرح أهم قضايا سيميائيات المسرح كقضية الموضوع (سيميائيات النص أم سيميائيات العرض؟)، وقضية العلامة المسرحية الدنيا، وصلة هذه السيميائيات بالسيميائيات العامة والسيميائيات القطاعية واللسانيات...

وفي المقالة الرابعة يعالج "أمبرتو أيكو" التلقي الأدبي، فيعرض لمختلف الأطروحات التي صيغت بشأنه، ويناقشها مناقشة عميقة مبرزا دور المتلقي في تشكيل معنى النص، وتوجيهه.

وقد صدرنا هذه المقالات بدراسة تناولنا فيها أهم قضايا السيميائيات، فتعرضنا لقضية نشأتها وتطورها، وأثرنا مسألة تسميتها، ووقفنا عند الاختلاف الحاصل حول موضوعها، وذلك حتى نضع القارئ في صميم الإشكاليات التي يثيرها هذا العلم الناشئ.

وبخصوص التسمية، سيلاحظ القارئ بأنني أستعمل مصطلح سيميائيات تارة، وسيميولوجيا أخرى. والحال أنني أستعمل هذا المصطلح الأخير حين يتعلق الأمر بالوفاء للاختيار الاصطلاحي للنص المترجم، لاسيما حين يقصد إلى المقابلة بين التسميتين (sémiologie) و(sémiotique)، وهو أمر سيأتي بيانه بتفصيل في الدراسة التي صدرنا بها الكتاب.

قضايا السيميائيات

1-قضية النشأة:

يرجع بعض الباحثين نشأة السيميائيات إلى قدماء فلاسفة اليونان الذين اهتموا بقضايا العلامة وإشكالية المعنى والتأويل. ويشيرون أيضا إلى مساهمات المفكرين المسلمين في العصر الوسيط وتأملاتهم بخصوص مسائل الدلالة. لكن تنبغي الإشارة إلى أن هذا الاهتمام –سواء عند قدماء اليونان أو عند العرب– لم يكن مؤسسا تأسيسا علميا واضحا، تحكمه رؤية منهجية مضبوطة، بل اتخذ صورة تأملات مبثوثة في ثنايا علوم مختلفة كفلسفة اللغة والبلاغة وعلم النحو وعلم الفراسة وغيرها. وهو ما جعلها تبدو أقرب إلى الملاحظات العامة منها إلى الاستقصاء العلمي الصارم.

وبناء عليه لا يمكن الحديث عن السيميائيات بمعناها العلمي الدقيق إلا مع مطلع القرن العشرين، عندما قام عالمان بوضع أسسها وهما يجهلان بعضهما بعضا. كان أحدهما عالم لسان يعيش في أوروبا، وبالضبط في سويسرا، وهو "فيرديناند دو سوسير"(1857–1913)؛ وكان الثاني عالم منطق يعيش في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو "شارلساندرس بورس" (1839–1914).

يشكل ظهور المنهج البنيوي في مطلع القرن العشرين على يد العالم السويسري "فيرديناند دو سوسير" ثورة علمية حقيقية في مجال العلوم الإنسانية. فقد أقدم هذا العالم على توسيع نطاق منهجه ليتجاوز دراسة اللغة إلى باقي الظواهر التواصلية المرتبطة بحياة الإنسان، مؤسسا بذلك مشروع علم جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجيا"(La sémiologie) من اليونانية (Semions) أي "علامة". يقول: "يمكن تصور علم

يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، ويشكل جزءا من السيكولوجيا الاجتماعية، ومن ثم جزءا من السيكولوجيا العامة. وسنطلق عليه اسم سيميولوجيا (من الإغريقية Semions، أي علامة). وسيعرفنا هذا العلم بماهية العلامات، والقوانين التي تحكمها. وما دام لم يوجد بعد، فلا نستطيع التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل. لكن هذا لن يمنعه من الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا"[1].

يظهر من هذا القول أن "سوسير" يؤسس علم السيميائيات باعتباره مشروعا مستقبليا يدرس ظواهر مختلفة، بعضها خاص بالتواصل الإنساني، كالكتابة وأبجدية الصم البكم؛ وبعضها الآخر لا يرمي إلى التواصل بالمعنى الدقيق للكلمة، كالطقوس الرمزية وصيغ الآداب... يقول: "اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن ثم فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم البكم والطقوس الرمزية، ولأشكال الاحترام وصيغه، والإشارات العسكرية... ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة المذكورة."[2]

وإذا كان "سوسير" قد انطلق في تأسيسه لهذا العلم من أساس سوسيولوجي، مستلهما مرجعيته من نظرية "إميل دوركايم"، فإن "بورس" سينطلق من منظور فلسفي ومنطقي، يستمد مرجعيته من الظاهراتية (la phénoménologie) والرياضيات والمنطق والأنثروبولوجيا السلوكية؛ وذلك بقصد بناء نظرية عامة للعلامات، تستوعب الواقع في كليته، سواء أكان مدركا أم مبنيا، ولا تحظى فيها اللغة بأية أهمية خاصة؛ لاسيما أن علاماتها لا تنتمي إلى نوع مميز، ولا حتى إلى جنس قار. يقول: "لم يكن بوسعي أن أدرس أي شئ:

---

[1]-F.De saussure: Cours de linguistique générale- Paris- Payot 1971, p.33-34.

[2]- F.De saussure- Cours de linguistique générale- op.cit- p.33.

الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، التيروديناميك، البصريات، التشريع المقارن، الفلك، السيكولوجيا، علم الأصوات، علم الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجال والنساء، الخمر... إلا دراسة سيميائية"[1].

يعرف "بورس" العلامة بقوله: "هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما وبصفة ما. فهي توجد لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة [مؤوِّل] (interpretant) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعتها (objet). وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات، بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة (ground) المصورة"[2].

نستخلص من هذا التعريف أن العلامة عند "بورس" تتألف من مكونات ثلاثة، هي:

1-**الماثول** (representamen): وهو الحامل المادي للعلامة، ولا وجود له إلا من خلال تحققه داخل موضوع بواسطة مؤول. كما أنه لا يكون لفظيا بالضرورة.

2-**الموضوع**: ويناسبه عند "سوسير" المرجع، ويعني ما يحيل الماثول عليه، سواء أكان واقعيا أم خياليا أم مجردا أم خرافيا. ويميز "بورس" بين نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوع الديناميكي، وهو الموضوع الواقعي الذي لا يمكن للعلامة أن تعبر عنه بسبب طبيعة

---

[1]-D'après T.Todorov- O.Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- Paris, seuil, 1972- p.113.

[2] -ش.س.بورس: تصنيف العلامات- ترجمة فريال جبوري غزول- مدخل إلى السيميوطيقا- إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، ج.1- (مرجع مذكور) ص.138.

الأشياء، وتكتفي بالإشارة إليه تاركة أمر اكتشافه للمؤول عن طريق التجربة. أما الثاني فهو الموضوع المباشر، ويكون جزءا من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها.[1]

3-**المؤول**: ويتميز بطابعه الوساطي، أي أنه يربط بين الموضوع والماثول، فيُيسِّر بذلك تأويل العلامة. ويميز "بورس " بين ثلاثة أشكال من المؤولات: المباشر والدينامي والنهائي.

-يرتبط المؤول المباشر بإدراك العلامة في حد ذاتها. وهو يتصل بمعطيات الموضوع المباشر، ودلالته لا تتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يقتضيها الإدراك المشترك.

-أما المؤول الدينامي فهو الأثر الذي تحدثه العلامة في الذهن. وهو -على خلاف الأول الذي يقوم على التعيين- يتأسس على التأويل، فيجذر بذلك العلامة في المخزون الثقافي.

-تكمن وظيفة المؤول النهائي في إرساء العملية التأويلية وحصرها في نسق معين. ولفظة نهائي لا صلة لها بـــ"النهاية في الزمن"، لأن هذا المؤول ليس أبديا؛ ولكنه نهائي داخل سيرورة معينة فحسب، أي داخل سلسلة من الإحالات.[2]

ويصنف "بورس" العلامات بناء على ثنائيات ثلاث، تتعلق أولاها بماهية العلامة في ذاتها، والثانية بعلاقة العلامة بموضوعها. أما الثالثة فتتصل بتصوير المؤول للعلامة.

---

[1]-ج.دوليدال- ج.رطوري: التحليل السيميوطيقي للنص الشعري- ترجمة عبد الرحمن بوعلي، مطبعة المعارف الجديدة- الرباط، 1994، ص1.

[2]-سعيد بنكراد:سيميائيات "بورس"، مجلة علامات (المغربية)، ع.1- ربيع 1994، ص 20/19.

ففيما يتعلق بالتقسيم الأول، يميز "بورس" بين العلامة النوعية (Qualisign) والعلامة المتفردة (Sinsign) والعلامة العرفية (Legisign).[1]

أ-**العلامة النوعية:** وهي نوعية (Quality) تلعب دور علامة، أي خاصية دالة مثل نبرة الصوت.

ب-**العلامة المتفردة:** وهي "الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل علامة؛ ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها. ولهذا فهي تتضمن علامة عرفية".[2] ويمكن التمثيل لها بالكلمات المرسومة على هذه الصفحة. كما يمكن إعادة إنتاجها على صفحات أخرى إلى ما لا نهاية، شريطة أن يتوفر المداد اللازم.[3]

ج-**العلامة العرفية:** وهي عرف يشتغل باعتباره علامة؛ أي أنها تقوم على الاتفاق والمواضعة. ومثالها الكلمات كما هي محددة في المعجم.[4]

أما في التقسيم الثاني، فيميز "بورس" -بناء على علاقة العلامة بموضوعها- بين:

أ-**الأيقون:** (Icon) وهو علامة تحيل على موضوعها بفضل اشتراكهما في بعض الخصائص والملامح. وسواء أكان الشيء نوعية أم كائنا أم عرفا؛ فإنه يكون أيقونا لشبيهه عندما يُستخدم علامة له. والواقع أن فكرة الشبه هذه قد أثارت كثيرا من الجدل، لاسيما أن

---

[1] -ش.س.بورس:تصنيف العلامات، ضمن كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا"، ج.1، (مرجع مذكور)، ص.141.

[2] - ش.س.بورس: تصنيف العلامات (مرجع مذكور)- ص.141.

[3]-U.Eco : Le signe, ed. Labor- Bruxelles-1988, p.73.

[4]-دوليدال وج.ريطوري (مرجع منكور)،ص.17.

الشبه درجات، تمتد من الصورة الفوتوغرافية الأمينة إلى الرسوم التخطيطية والبيانية.[1]

ب-**المؤشر** (Index): ويرتبط بموضوعه ارتباطا سببيا، وكثيرا ما يكون هذا الارتباط فيزيقيا من خلال المجاورة. ويحشر "بورس" في هذا النوع أعراض الأمراض وأسماء الإشارة والضمائر وغيرها.

ج-**الرمز** (symbole): وتكون العلاقة فيه بين العلامة والموضوع علاقة اتفاقية. يعرفه "بورس" بقوله: "علامة تشير إلى الموضوعة [الموضوع] التي تعبر عنها عبر العرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته."[2]

إن الفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من العلامات ليس فرقا في الموقع داخل تراتبية نسبية. فليس حضور الشبه أو العلية أو غيابهما، ولا التقابل بين الاعتباط والتعليل هي التي تقيم هذه الثلاثية، بل ما يقيمها هي الهيمنة، أي هيمنة جانب على الجوانب الأخرى. وبهذا يمكن الحديث عن هذه الحدود بوصفها وظائف: الوظيفة الأيقونية، والوظيفة التأشرية، والوظيفة الرمزية.

ويميز "بورس" في التصنيف الثالث بين: التصديق (Dicisigne) والخبر (Rème) والبرهان (Argument).

أما العلامة التصديقية، فهي التي تكون علامة وجود واقعي بالنسبة لمؤولها، إذ تقدم له إعلاما يتعلق بموضوعه؛ في حين تكون العلامة الخبرية علامة إمكان نوعية. فهي تدرك باعتبارها تمثل هذا الشيء الممكن أو

---

[1]-انظر مناقشة هذه القضية في:
-U.Eco- Sémiologie des messages visuels- in Communications n°15- p.p. 13-21 - voir aussi du même auteur: Le signe, (op.cit), p.p75/85.

[2]-ش.س.بورس: تصنيف العلامات (م.م)، ص.142.

ذاك. ويمثل البرهان ذلك الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحة قضية ما.

ويتعذر الاستطراد هنا في عرض كل تصنيفات "بورس" الأخرى للعلامات. فقد كان يعتقد إمكانية توليد 59049 تأليفا من الناحية النظرية، استخرج منها ستة وستين نوعا دالا.[1] وتجب الإشارة إلى أن استيعاب هذه التصنيفات المعقدة يستلزم معرفة عميقة بالأسس الفلسفية التي بنى عليها "بورس" نظريته حول العلامة. ولعل هذا هو ما جعل الباحثين يتحفظون في توظيف تلك التصنيفات، باستثناء تقسيمه الثلاثي الذي طبق في مجالات سيميائية عديدة ومتنوعة.

وتكمن مزية هذا النموذج مقارنة بالنموذج السوسيري في كونه يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين العلامة ومرجعها، ويسمح -ما دام يشمل المؤول- بمعالجة دور المتلقي في صنع الدلالة.

2-حول قضية التسمية

والحقيقة أن الباحثين يختلفون اختلافا كبيرا حول موضوع علم السيميائيات وحول منهجه. ومردّ ذلك إلى سببين: الأول هو الاعتراف المتأخر به. والثاني هو اتساع موضوعه وتشعبه، وكثرة القضايا التي صبّ اهتمامه عليها. لكن، بالرغم من هذا الاختلاف، هناك قاسم مشترك بين جميع المهتمين بهذا المنهج. فهم يتفقون حول أمرين أساسيين على الأقل: يتمثل أولهما في أن موضوع السيميائيات هو العلامات، ويتجلى الثاني في أن هذه العلامات تشتغل بوصفها نسقا شكليا. وباستثناء هذه القاعدة الموحدة، تعم الفرقة والاختلاف. ولعل أول تجلّ لهذا الاختلاف هي التسمية: فالناطقون بالفرنسية يتداولون في معظمهم مصطلح "سيميولوجيا" (La Sémiologie) الذي وظفه

---

[1]-U.Eco: Le signe (op.cit) p.93.

"سوسيـــر"، في حين يـــتداول الناطقون بالإنجليزية مصطلح "سيميوطيقا" (Semiotics) الذي استعاره "بورس" من "جان لوك" (J.Lock)، وأطلقه على نظريته حول العلامات، ثم ورثه أتباعه، وأشاعوه.

على أن بعض الباحثين -في المجال الفرنسي على وجه الخصوص- وظفوا المصطلحين معا باعتبارهما مترادفين إلى حدود السبعينيات من القرن العشرين، ليشرع بعد هذا التاريخ مفهوماهما في التباين. بيد أن الباحثين اختلفوا كذلك بهذا الشأن. فمنهم من جعل "السيميولوجيا" تتضمن "السيميوطيقا"، و منهم من جعل "السيميوطيقا" تستوعب "السيميولوجيا".

أما أنصار الرأي الأول فاعتبروا "السيميولوجيا" هي العلم الذي يدرس كل الأنساق العلامتية، وخصصوا مصطلح "السيميوطيقا" لتعيين تلك الأنساق ذاتها. فاللغة عندهم "سيميوطيقا"، والإيماء "سيميوطيقا"... أما من يجعلون"السيميوطيقا" أعم من "السيميولوجيا"، فإن "السيميوطيقا" في رأيهم تهتم بكيفية اشتغال المعنى في التواصل الإنساني عامة، سواء أكان مقصودا أم غير مقصود؛ في حين أن "السيميولوجيا" -في اعتبارهم- تتعامل مع كيفية اشتغال المعنى في قطاعات محددة كالسينما والمسرح والأدب... وقد مثل هذا التصور "كريستيان ميتز" (C.Metz) الذي اقترح أن يخصص مصطلح "سيميوطيقا" البورسي للنظرية السيميائية العامة، ويخصص مصطلح "سيميولوجيا" السوسيري للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة.

وخلافا لهذا، ميّز "أمبرتو إيكو" بين المصطلحين اعتمادا على حجم تبعيتهما لعلم اللسان. فالسيميولوجيا تميل في -نظره- إلى استعارة نماذج اللسانيات ومفاهيمها وإجراءاتها المنهجية، لتعمّمها على

ظواهر غير السانية؛ في حين تجنح السيميوطيقا إلى الاستقلال عن علم اللسان، واصطناع مفاهيمها الخاصة بها.[1]

وإذا مضينا إلى المجال العربي وجدنا قضية تسمية هذا المفهوم مطروحة بحدة. ذلك بأن القارئ يواجه تباينا مصطلحيا يسقطه في الحيرة والارتباك. فإذا كان بعض الدارسين لجأوا إلى اقتراض لفظة " La sémiologie" من الحقل الفرنسي، وتعريبها عن طريق إضافة مقطع في آخر الكلمة، متكون من ياء مزيدة بعد الجيم المكسورة، ثم إشباعها بمد مفتوح، لتجانس الصيغة المألوفة في تعريب أسماء العلوم شأن البيولوجيا والسوسيولوجيا... فقد آثر فريق آخر تعريب اللفظة الإنجليزية "Semiotics" عن طريق قلب كافها قافا وتائها طاءً بحكم الجوار الصوتي. وطلبا للمجانسة الصوتية بين الإطباق الصوتي والاستعلاء، تم إشباعها بمد مفتوح؛ فجاءت تركيبة المصطلح كالآتي:"سيميوطيقا".[2]

ومال فريق ثالث إلى البحث عن مقابل للمصطلح الأجنبي بناء على تركيبه الاشتقاقي، فاقتُرِحَت مقابلات عديدة، نذكر منها: علم العلامات وعلم الأدلة[3]. وآثر باحثون آخرون البحث عن كلمة عربية

---

[1]-U.Eco- La structure absente- Mercure de France- Paris. 1972- p.11- (note)- Voir également : A.J.Greimas- J.Courtés- Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage- Hachette- Paris-1979- p.336.

[2]- مثل "مدخل إلى السيميوطيقا"، تحت إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد،الجزء الأول، منشورات عيون المقالات، دار إلياس بالقاهرة ودار قرطبة بالبيضاء، 1986؛ وصدر الجزء الثاني سنة 1987- جيرار دوليدال وجويل ريطوري: "التحليل السيميوطيقي للنص الشعري"، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، المعارف الجديدة البيضاء، 1994...

[3] -انظر مثلا: التحليل العلاماتي لفن أداء التمثيل المسرحي، صلاح الدين بوجاه، مجلة الشعر تونس، 1984،6،ص.45/34- ورولان بارط "مدخل إلى علم الأدلة"، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة البيضاء.

أصيلة تفي بالغرض، وتؤدي المعنى المراد بالمصطلح أحسن أداء؛ فوجدوا ضالتهم في مادة لغوية عربية تتضمن معنى الإشارة والعلامة؛ وهي لا تقترب من اللفظة الغربية في دلالتها فحسب، بل حتى في تركيبها الصوتي.هذه المادة هي السين والميم تعضدهما حروف اللين، والهمزة أحيانا. فالمادة في تقليباتها المختلفة تقوم على نواة دلالية هي التعليم والوسم. فمادة "س م و" تدل في أحد وجوهها على (التسمية). والاسم كما هو معلوم يوضع للتمييز شأنه شأن العلامة. ومادة "وسم" تحيل-من ضمن ما تحيل عليه- على وضع العلامات المميزة، ومنها وسم البعير بالكي ليعرف ويتميز[1]. وتحيل مادة "س و م" على السومة وهي العلامة، ومنها سوَّم الفرس. هكذا تتركب من هذه المادة صيغ خمس هي: السيمة والسيمى والسيماء والسيميا والسيمياء، تتضمن كلها معنى العلامة. وبذلك اقترح بعض الباحثين لفظة سيمياء مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي؛ لاسيما أن صيغته الصرفية ليست غريبة عن صيغة أسامي العلوم في العربية، كاستعمال لفظة الكيمياء للدلالة على علم المادة، والفيزياء للدلالة على علم الطبيعة...[2] لكن خوف اللبس دفع بعض الدارسين إلى استعمال اللفظة في صيغة الجمع (سيميائيات)، وذلك لتنصرف دلالتها إلى العلم، مثلما هو الشأن مع "رياضيات" و"طبيعيات"[3]...

---

[1] -جاء في لسان العرب لابن منظور مثلا : "اتسم الرجل إذا جعل لنفسه سمة يعرف بها، وأصل الياء واو. والسمة والوسام ما وسم به البعير من ضروب الصور ..." انظر مادة "وسم".

[2] -نذكر من هؤلاء على سبيل المثال: محمد مفتاح:في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، البيضاء 1982؛ ورئيف كرم في ترجمته لكتاب "كير إيلام" (سيمياء المسرح والدراما)، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء 1992...

[3] -انظر مثلا:حنون مبارك "دروس في السيميائيات" دار تبقال، البيضاء، 1987؛ وسعيد بنكراد "مدخل إلى السيميائيات السردية" مطبعة تانسيفت، مراكش، المغرب، 1994...

ونحن من جانبنا نفضل استعمال لفظة "سيميائيات" على ما سواها من التسميات، وذلك اقتناعا منا بأن توفر اللفظ العربي الأصيل يغني عن اللجوء إلى الدخيل والمعرب. ثم إن هذه اللفظة بحكم أصالة مادتها العربية تسمح للباحث إمكانية اشتقاق ما هو في حاجة إليه من ألفاظ مرتبطة بها كالصفة (سيميائي) والمصدر (سميأة)[1]...

وسيلاحظ القارئ أنني استعملت في المتون المترجمة في هذا الكتاب مصطلحي سيميولوجيا وسيميائيات، وذلك احتراما للاختيارات الاصطلاحية لأصحابها.

3- حول قضية المنهج: بين السيميائيات واللسانيات*

لقد سلفت الإشارة إلى أن تأسيس "سوسير" لعلم السيميائيات كان أشبه بالنبوءة، ذلك بأنه تكهن بإمكانية تصور علم يدرس العلامات باختلاف أنواعها، ولا يقتصر على العلامات اللسانية التي يهتم بها علم اللسانيات. ولعل هذا هو ما يبيح طرح سؤال مشروع، هو: كيف يوجد الفرع قبل الأصل؟ وما طبيعة العلاقة بينهما؟

يجيب "سوسير" قائلا: "ولا تمثل اللسانيات سوى فرع منه [أي السيميائيات]. وستكون القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات، التي ستظل مرتبطة بمجال محدد داخل

---

[1] ـلمزيد من التفصيل انظر كتاب: المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع- تونس- 1994.ص.ص.97-112.

*) يمكن التمييز داخل حقل اللسانيات بين توجهين كبيرين، يهتم أولهما باللغات الخاصة كاللغة العربية واللغة الفرنسية واللغة الأنجليزية... ويهتم الثاني بالقواعد العامة، والمبادئ المجردة التي تتحكم في اشتغال كافة اللغات. ونحن نقصد هنا المعنى الثاني.

مجموع الوقائع الإنسانية. أما موقع السيميولوجيا الدقيق، فسيناط تحديده بعالم النفس"[1].

وإذا كانت السيميائيات –في نظر "سوسير"– تستوعب اللسانيات على مستوى الموضوع، فإن اللسانيات بالمقابل تقدم للسيميائيات نموذجا منهجيا عليها أن تقتدي به. فاللغة "تقد من جهة –وأكثر من أي شيء آخر– أساسا يساعد على إدراك طبيعة المسألة السيميولوجية؛ ولكن لطرْح هذه المسألة السيميولوجية بكيفية مُرضية، ينبغي أن تدرس اللغة في حد ذاتها."[2] فدراسة النسق اللغوي دراسة محايثة إذن من شأنه أن يقدم كبير العون لعلم السيميائيات، لأن اللغة هي النسق التواصلي الأكثر تداولا. بل سيذهب "سوسير" إلى ما هو أبعد، وذلك حين سيعتبر أن علم اللسان هو النموذج الذي ينبغي أن تتأسس السيمائيات على منواله. وقد ترتب عن هذا أن بُوِّئَت اللغة مكانة متميزة بين أنظمة العلامات. يقول: "...إن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق –أكثر من غيرها– العملية السيميولوجية، ولهذا السبب فإن اللغة –وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا– هي أكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية. ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات، بالرغم من كونها نسقا خاصا فحسب."[3]

والملاحظ بهذا الصدد أن "سوسير" قصر اهتمامه على اللغة، في حين لم تحظ منه الأنسقة الأخرى إلا بإشارات عابرة. فهو لم يحاول حصرها، و لم يقدم أي معيار لتحديد طبيعتها.

---

[1] -F.De saussure- Cours de linguistique générale- op.cit- p.33-34.

[2]- F.De saussure- Cours de linguistique générale- (op.cit)- p. 34.

[3]- F.De Saussure: Cour de linguistique générale- (op.cit)- p101.

وإذا كان يعتبر اللسانيات جزءا من السيميائيات، فإن مفكرا آخر هو "ر.بارط" يعكس الآية، إذ يَعُدُّ اللسانيات هي الأصل، والسيميائيات بمثابة الفرع منها. وحجته في ذلك أن العلامات غير اللفظية الدالة، لا تستطيع الاشتغال دون سند من اللغة. فهو يعترف بكون "الأشياء والصور والسلوكات تؤدي دلالات، وهي تفعل ذلك بامتياز. لكنها لا تقوم بذلك بشكل مستقل أبدا. فكل الأنساق السيميائية تمتزج باللغة".[1] لتوضيح هذه الأطروحة يقدم "بارط" بعض الأمثلة من حقل الموضة ومجال الصورة. فاللباس يحمل دلالات متنوعة، بحيث يصح الحديث فيه عن "خطاب الموضة". لكنه لا يفعل ذلك إلا بفضل وساطة اللغة. يقول: "هل يستطيع اللباس -لكي يدل- الاستغناء عن كلام يصفه ويعلق عليه، ويمنحه دوالا ومدلولات وفيرة، حتى يصبح نسقا من الدلالات؟ إن التواصل الإنساني رهين باللغة، وليس بوسع أي عملية سيميائية أن تتجاهل هذه الحقيقة."[2]

وينطبق الأمر ذاته على الصورة. فهي مصحوبة باللغة معظم الأحيان، في شكل عناوين أو هوامش أو تعاليق... تدعم وظيفتها الدلالية.[3] بل يذهب "بارط" إلى ما هو أبعد حين يقرر: "من الصعب أكثر فأكثر تصور نسق من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاته أن توجد خارج اللغة، [...] فلا وجود للمعنى إلا عبر اللغة، وما عالَم المدلولات إلا عالَم اللغة."[4]

---

[1]-R.Barthes-« présentation » de Communications n°4, p.2.
[2]-R.Barthes- Système de la mode-Paris, Seuil, 1967, p9.
[3]-R.Barthes- Sémantique de l'objet, in. L'aventure Sémiologique, Paris, Seuil 1985, p.249 /250.
[4]-R.Barthes- «présentation» de Communications n°4, p.2.

قد يعجب القارئ لهذا الموقف الصادر عن باحث معروف باستقصاء العديد من أنسقة العلامات، والبحث عن خصوصياتها، وآليات اشتغالها مثل الصورة والموضة والهندسة المعمارية والإشهار...

وقد أثارت هذه الأطروحة حول صلة السيميائيات باللسانيات جدلا كبيرا، إذ تجند باحثون كثيرون لدحضها وتفنيدها، ساعين إلى البرهنة على أن الأنسقة السيميائية الأخرى تستطيع الدلالة بصفة مستقلة. فهذا "لوي بورشر" (L.Porcher) يستدرك على "بارط" بما يلي:

-ليس من الثابت أن الرسالة الأيقونية لا تستطيع الدلالة بمفردها، ولا أدل على ذلك من وجود أفلام صامتة تماما، ولكنها مفهومة. والأمر نفسه بالنسبة لـــ "المايم" (le mime).

-يذهب "بارطَ" إلى أن مختلف أنظمة الأشياء (لباس،أكل...) لا تدل إلا بمعونة اللغة. وهو حين درس نسق الموضة، تعامل مع الموضة المكتوبة، مما لا يفيد إلا جزئيا في فهم كيفية اشتغال دلالة الزي داخل المجتمع. ثم إنه أغفل القضية الأساس، المتمثلة في: كيف يؤدي لباس ما دلالة محددة؟ كيف يحيل لباس على التزمت والمحافظة، في حين يحيل آخر على الخلاعة والإباحية؟

-إن المسألة تطرح على مستوى أعمق وأشمل، لأن الأمر يتعلق باختيار فلسفي وأنطلوجي. فالعالم في نظر "بارط" أخرس، ولا يستطيع الكلام إلا عبر اللغة، وهو ما يترتب عنه خلاصتان هما: إن العلم مجرد لغة، وأن العالم الوحيد الموجود هو عالم العلم. وعلى الرغم من أن هذه الأطروحة لا تعدم نصيبا من الصحة، فإنها تفرض "ديكتاتورية" اللغة، موهمة بمغالطة مفادها: إن كل دلالة لا يمكن أن تكون إلا لسانية، ومن ثم فإن كل ما ليس لسانيا لا يستطيع أداء دلالة.

-يخلط "بارط" بين اللغة واللغة الواصفة أو "الميتالغة". فهو يستنتج من قدرة اللغة على ترجمة مدلولات أنسقة أخرى غير لسانية، أنها هي النسق الوحيد الذي ينتج الدلالة بحق. وهو أمر غير كاف لاستنتاج أن الدلالة ذات منشأ لساني.[1]

ويمكن أن نضيف ملاحظة أخرى أوردها أعضاء مدرسة "لييج" (Liège) تتلخص في أن إطلالة بسيطة على كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتيكنولوجيا، تثبت أنها مليئة بالرسوم والصور. وهي رسوم وصور لا يصح الاستغناء عنها، والاكتفاء بالخطاب اللغوي.[2]

3-قضية الموضوع: سيميائيات التواصل أم سيميائيات الدلالة؟

لقد مرّ بنا كيف أن "سوسير" وهو يضع لبنات المنهج السيميائي الأولى، لم يحدد بوضوح السبيل الذي ينبغي أن يسلكه هذا العلم الجديد؛ ومرّ بنا كذلك كيف أنه عندما تحدث عن المواضيع التي ينبغي أن ينصب عليها البحث، ذكر أنشطة وممارسات متنوعة، بعضها خالص للتواصل الإنساني، كاللغة المنطوقة وأبجدية الصم البكم "والمورس" والإشارات العسكرية... وبعضها ليس كذلك مثل الطقوس الرمزية وصيغ الاحترام...[3] وقد نتج عن هذا الغموض في التحديد أن سار هذا العلم الناشئ في اتجاهين متباينين. فبعض الباحثين ذهب إلى أن السيميائيات ينبغي أن تعنى بدراسة الأنساق التواصلية فقط، أي تلك التي يكون القصد من توظيفها هو التواصل أساسا؛ ونذكر من هؤلاء "بريطو" (L.Prieto) و"بيوزنيس" (E.Buyssens) و"مونان" (G.Mounin) وغيرهم... في حين ذهب آخرون إلى ضرورة توسيع

---

[1]-L.Porcher: Introduction a une sémiologie des images- Credif-Didier, Paris, 1976,p.172/173.
[2]-Groupe «Mu» : Traité du signe visuel- Seuil, Paris- 1982, p.52.
[3]-F.De Saussure, Cours de linguistique générale- op.cit- p.101.

مجال البحث السيميائي ليشمل كل الظواهر الثقافية الدالة، ويمثل هذا الفريق "بارط" و"كريماص" (A.J.Greimas) و"كورتيس" (Courtès) وغيرهم.

يحصر "بيوزنيس" -مثلا- مجال السيميائيات في دراسة "الوقائع القابلة للإدراك، والصادرة عن وعي، أي التي يتم إنتاجها قصدا للتعبير عن حالة الوعي تلك، فيتعرّف المخاطب مصدرها. وبهذا يقتصر موضوع السيميائيات على الوقائع التي نسميها إشارات."[1] فهو يحصر موضوع السيميائيات إذن في الظواهر التواصلية، أي تلك التي تقوم على توظيف وسائل "للتأثير في الغير، والتي يدركها هذا الغير باعتبارها كذلك".[2] وبناء عليه ينبغي التساؤل عند العزم على دراسة ظاهرة من الظواهر دراسة سيميائية، عما إذا كانت تقصد إلى التواصل أم لا تقصد إليه. وهذا الأمر يؤدي إلى إقصاء كل الظواهر التي لا يظهر فيها القصد إلى التواصل من حقل السيميائيات، والاكتفاء فقط بالشفرات التي تكتسب بالتّعلّم. ومن بين الشفرات التي تناولها هؤلاء بالدرس نجد: إشارات الطريق وترقيم غرف الفنادق وأرقام الهاتف وأرقام الأوتوبيس... وعلى الرغم من أهمية دراسة هذه الأنظمة التواصلية، فإن قصر السيميائيات عليها، وإغفال الأنواع الأخرى من العلامات -شأن "المؤشرات" (les indices)-، من شأنه أن يقصي فرعا هاما من السيميائيات المعاصرة -وهو التداولية-. كما أنه سيفضي إلى إقصاء سيميائيات الفنون المختلفة، بدعوى أن وظيفة الفن الأساسية ليست هي التواصل بمفهومه اللساني.

[1]-D’après G.Mounin- Introduction à la sémiologie- Paris, Minuit 1970, p.12.
[2]- D’après G.Mounin- Introduction à la sémiologie (op.cit) p.12

أما الاتجاه الآخر فلم يول أهمية كبرى لمبدإ القصدية في التواصل، بل اهتم أساسا بالدلالة، فجعل السيميائيات تعالج كل الظواهر التي تتضمن دلالة، سواء أكانت تقصد إلى التواصل أم لا. يقول "بارط": "ما الجامع بين هذا المزيج من الأشياء: لباس، أكلة، إيماءة، فيلم، موسيقى إشهارية، قطعة أثاث، عنوان في جريدة؟ إن ما يجمع بينها – على الأقل- هو كونها كلها علامات. فحين أتجول في الشارع، وأصادف هذه الأشياء، فإنني أخضعها -عند الحاجة، ودون وعي مني- للقراءة [...] فهذه السيارة تخبرني عن وضع صاحبها الاجتماعي، وهذا اللباس يعلمني بمدى تزمت صاحبه أو تفتحه..."[1] واضح كيف أن"بارط" يوسع حقل السيميائيات ليشمل كل الوقائع الثقافية. وهو لا يجد غضاضة في استعارة مفاهيم علم اللسان لدراستها، كما فعل في بعض دراساته التطبيقية مثلما نجده في كتاب "أساطير" (Mythologies).

وقد أثار هذا الاختيار حفيظة بعض الآخذين بسيميائيات التواصل، كما هو الشأن بالنسبة ل"جورج مونان" الذي يقول عن "بارط": "إن مبعث الخلط الذي وقع فيه "بارط" هو الكيفية التي يستعمل بها كلمة علامة. فحين يطلق هذه اللفظة على كل واقعة ذات دلالة، أو يمكن العثور لها على دلالة بالتقصي العلمي، فإنه يقع ضحية مغالطات من قبيل: كل ما له دلالة علامة، وكل مجموعة من العلامات تشكل نسقا؛ وبما أن كل نسق من العلامات يشكل لغة، فإن مجموع الوقائع التي أبحث عن دلالتها تشكل لغة، ومن ثم فأنا أبحث في السيميائيات، ويجوز لي استعارة مبادئ التحليل اللساني ومناهجه من

---

[1]-R.Barthes- La cuisine du sens- in. L'aventure sémiologique- Paris- Seuil 1985- p.227.

"سوسير"."[1] وهو استدلال خاطئ في نظر "مونان"، لأنه ينطلق من مقدمات خاطئة، ويستعير مصطلحات ومفاهيم لسانية، دون مراعاة مدى انطباقها على الوقائع الجديدة.

ويأخذ أصحاب سيميائيات الدلالة على أنصار سيميائيات التواصل غموض مبدأ القصدية الذي ينطلقون منه "... فعلى أي مستوى تقع هذه القصدية (سيكولوجية، سوسيولوجية...)؟ وما معايير تحديد وجودها؟ أتكون صريحة دائما؟ أم أنها تكون مضمرة أيضا؟ [...] فإذا كانت واجهة محل تجاري تعلن كتابة عن كونه (صيدلية)؛ أمكن اعتبارها رسالة موجهة من مرسل (هو الصيدلي) إلى مرسل إليه محتمل (هو الزبون). لنتأمل الآن حال سكة الحديد الإيطالية. فحين يلفت انتباهي أن المقصورات المتجهة إلى الجنوب في حالة سيئة مقارنة بتلك المتجهة نحو الشمال، فهل يتعلق الأمر هنا بالتواصل؟ هل هناك في هذه الحالة رسالة موجهة من المجتمع (س) يقول فيها للمسافرين: المقصورات السيئة للمناطق الفقيرة، والمقصورات الجيدة للمناطق الغنية. من الواضح أن (س) لا يقصد إلى التواصل، لكن يمكن التأكيد – بالمقابل– على أن توزيع المقصورات هذا لا يخلو من دلالة، بل يمكن أن نرى فيه تواصلا لا إراديا، ولكنه حقيقي."[2]

والحقيقة أن العلاقة بين سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة ليست علاقة تقابل وصراع، بل هي علاقة تكامل وتعاضد●. ذلك بأن

---

[1]-G.Mounin- Introduction à la sémiologie- (op.cit), p194.

[2]-J.Courtès- Introduction à la sémiotique narrative et discursive- Hachette- Paris 1976, p.33.

●)تقتضي عملية التواصل وجود عناصر أساسية ثلاثة، هي: المرسل والمرسل إليه والرسالة المتداولة بينهما. فهي إذن عملية دينامية. أما الدلالة فتتعلق بالكيفية التي يشتغل بها الدال والمدلول؛ وهي عملية دينامية تارة، واستاتيكية أخرى. وإذا كان التواصل يتركز على المتلقي (القارئ أو المؤول...) فإن الدلالة تتركز على المرسل

حتى أكثر نظريات التواصل تشددا، تتأسس على وقائع تنتمي إلى سيميائيات الدلالة؛ وليست هذه الوقائع سوى مجموعة من الاعتبارات المقامية التي تسمح بتأويل الرسالة. وهذا معناه أن سيميائيات الدلالة تشكل شرطا ضروريا لقيام سيميائيات تواصلية شاملة وصارمة.[1]

(الباث، مبدع الرسالة...). ولعل هذا ما يفرض أن تكون العلاقة بينهما علاقة تكامل، لاسيما أن دراسة اشتغال العلامات ينبغي أن يشمل المظهرين معا: الإرسال والتلقي؛ أي التواصل والدلالة.

[1]-Groupe Mu- Traité du signe visuel- Paris, seuil 1992, p.120/122.

سيميائيات التواصل الاجتماعي

بيير غيرو

تحت اسم الشفرات المنطقية والجمالية عولجت لحدّ الآن علاقة الإنسان بالطبيعة، لكن الإنسان يحيي كذلك داخل المجتمع، ويعيش فيه تجربتين، إحداهما موضوعية والأخرى ذاتية. والحقيقة أن المجتمع لا يمثل سوى عنصر خاص من العالم الذي نحيى فيه. ومن ثمة فكلّ ما قيل لحد الساعة عن الشفرات المختلفة يصدق أيضا على الدلالة والتواصل الاجتماعيين.

بيد أن هناك فرقا عظيما بينهما. ذلك أن العلوم والفنون يتوخيان تبليغ تجربة خاصة بالمرسل، إلى متلق إنساني غير معني بها مباشرة؛ في حين يهدف التواصل الاجتماعي إلى الدلالة على علاقة قائمة بين بني البشر، ومن ثمة بين المرسل والمتلقي.

فالمجتمع نسق من العلاقات بين الأفراد تتغيي الحفاظ على النسل وتوفير التبادل والإنتاج... ولتحقيق هذه الغايات، تلزم الدلالة على مواقع الأفراد في الجماعة، وموقع الجماعة داخل المجتمع. وهذا هو دور الشارات والشعارات التي تشير إلى الانتماء لفئة اجتماعية: عشيرة كانت أم هيئة مهنية أم جمعية... أما الشعائر والاحتفالات والأعياد والموضات والألعاب، فهي أشكال تواصلية يحدّد الفرد نفسه من خلالها بالنظر إلى الجماعة، والجماعة بالنظر إلى المجتمع. وهي تبرز في الآن ذاته الدور الذي يضطلع به كل فرد داخل المجتمع، والنصيب الذي يأخذ منه.

وإذا كان العلم تنظيما للعالم الطبيعي ودلالة عليه، فإن الشفرة الاجتماعية بدورها تنظيم للمجتمع ودلالة عليه. ودوال هذه الشفرة هم الأفراد أو الجماعات أو العلائق. غير أن الإنسان هو مادة العلامة وحاملها. فهو الدال والمدلول في الوقت نفسه، أي أنه علامة؛ ومن ثمة فهو مواضعة. فالحياة الاجتماعية لعبة يؤدي فيها كل فرد دوره الخاص:

الأب، العم، الوصي، الابن الشاطر، الصديق الوفي... يضاف إلى هذا أن العلامة الاجتماعية هي في الغالب علامة دالة على المشاركة بالمعنى الذي حددنا به هذه اللفظة سابقا. فمن خلالها يعبر الفرد عن هويته وانتمائه إلى الجماعة، ومن خلالها كذلك يعلن عن هذا الانتماء ويعيّنه.

وتتخذ التجربة الاجتماعية –على غرار التجربة العلمية– مظهرا مزدوجا: منطقيا ووجدانيا. فالعلامات التي تشير إلى موقع الفرد أو الجماعة داخل التراتبية السياسية والاقتصادية والمؤسسية، وتشير أيضا إلى كيفية تنظيمها، تنتمي إلى المنطق. أما العلامات المعبِّرة عن العواطف والمشاعر التي يحس بها الفرد أو الجماعة نحو الأفراد الآخرين أو الجماعات الأخرى، فتتصل بالوجدان.

هكذا، فمن المشروع من الوجهة الديداكتيكية التزام التصميم الذي انتهجناه لحد الساعة، القاضي بالتمييز بين العلامات الاجتماعية المنطقية والعلامات الاجتماعية الجمالية (الوجدانية). وهذان النوعان من الدلالة مترابطان عمليا أشدّ ما يكون الترابط. ذلك أن العلوم الإنسانية ما تزال متخلّفة، وأن معرفتنا في هذا المجال تقوم على فكر متوحش لا يميز بوضوح بين الفن والعلم. ولا يخفى أن العلاقة بين الإنسان وبني جنسه أوثق من علاقته بالطيعة، إلا إذا تعلق الأمر بالطبيعة المؤنسة السائدة في الديانات والثقافات العتيقة. ونحن إذ نتخلى عن التمييز بين علم الحياة الاجتماعية وفنها، فإننا سنفحص المسألة من زاوية العلامات، ثم من زاوية الشفرة.

I-العلامات:

إن أول شرط تفرضه الحياة الاجتماعية هو معرفة هوية من نتعامل معهم، سواء أكانوا أفرادا أم جماعات. وهذه وظيفة الشارات والشعارات.

1-العلامات الدالة على الهوية: الشارات والشعارات: وهي علامات تشير إلى انتماء الفرد إلى جماعة اجتماعية أو اقتصادية. وتتمثل وظيفتها في إبراز تنظيم المجتمع، والكشف عن العلاقات القائمة بين الأفراد والجماعات فيه.

أ-الأسلحة والأعلام والطوطمات الخ: وتعيّن الانتماء إلى عائلة أو عشيرة. وقد تتسع دلالتها لتشمل تجمعات كبرى كالمدن أو الأقاليم أو الأمم.

ب-البِذَل: وهي أيضا علامات تشير إلى: -جماعة اجتماعية: نبالة- برجوازية- سوقة...

-جماعة مؤسسية: جيش- كنيسة- جامعة...

-هيئة مهنية: الجزارون- الطباخون- البناءون...

-جماعة ثقافية: جمعية رياضية- فرقة موسيقية...

جماعة عرقية: البروطون، الالزاسيون- الأفيرنيون...

ج-الشارات والأوسمة: وهي بقايا رمزية من الأسلحة والبذل، تلعب نفس وظائفها، وإن كان ذلك بشكل متدهور. وتعد الأوسمة استمرارا لتقاليد الفروسية، في حين تومئ الشارات إلى الانتماء إلى مختلف الجماعات والجمعيات.

د-الوشام ومظاهر الزينة (الماكياج) وأشكال الحلاقة...الخ: وهي كذلك إشارات مشفرة في المجتمعات البدائية، بل إنها ما تزال حية في الموضة...

هـ-الأسماء والألقاب: وهي العلامات الدالة على الهوية الأكثر شيوعا وبساطة. وتكون معللة دائما، إذ تعين الشخص انطلاقا من انتمائه إلى عائلة أو عشيرة أو مهنة ("سارتر" "الخياط، " "لوفيفر" الصانع)، أو بناء على سمة من سماته الجسدية (الأبيض الأعور).

وقد قضى التاريخ في مجتمعاتنا العصرية على هذا النسق المعلل، والذي يعاد تعليله بواسطة الكنى والأسماء المستعارة.

فشعارات النبالة (Armoiries) والبذل والشارات والوشام إذن وسائل للتمييز بين شتى الجماعات التي تؤلف المجتمع. وقد تستعمل كذلك لترتيبها وتحديدها. فالأمر يتعلق أساسا -كما أثبت ذلك "ليفي ستراوس" بشأن الطوطمات- بتصنيفات اجتماعية. وهي-فضلا على ذلك- تشير داخل كل جماعة محددة إلى تراتبيتها وتنظيمها الداخلي. ويضطلع بهذه الوظيفة القنازع (ريش يوضع في الرأس أو القبعة) والتيجان وفرو القاتم والشرائط العسكرية.

و-الشعارات: وتعيّن أشياء أكثر مما تعيّن جماعات من الأشخاص. وهي أشياء ذات صبغة اجتماعية. فقبل ظهور ترقيم المنازل كانت تُعرف البنايات انطلاقا من الشعارت الموضوعة عليها. وما تزال الدور الصناعية تحافظ على هذا التقليد. فالشعارات معبِّرة عموما، أي أنها تتّخذ طابعا أيقونيا. فالحذاء يدل على صانع الأحذية، وصحن الحلاقة على الحلاق...الخ وإذا كانت بعض الفنادق قد احتفظت بتسميات من قبيل: "الحصان الأبيض" أو "الأسد الذهبي"، فالأمر يتعلق بمحطات بريد

قديمة، أو أن أصحابها يلعبون بالألفاظ شأن اسم " النوم في السرير"، وشأن تلك الحانات الريفية المسماة بـــ" 020 بدون سفر".

ويشكل تقسيم المدن إلى أحياء وأزقة نسقا للتعيين أيضا. ففي كثير من الثقافات تحتضن الأحياء طوائف مغلقة أو مهَنا، بحيث يختص كل زقاق منها بمهنة: زقاق الحدادين، زقاق النساجين... إلا أن حوادث التاريخ كثيرا ما دمّرت هذا النظام في مدننا المعاصرة، وهو أمر يمكن أن يعاد بناؤه اصطناعيا. ففي مدينة (نيس) مثلا، هناك حي يُدعى حي الموسيقيين، يحمل كل زقاق من أزقته اسم موسيقار شهير. أما مدينة نيويورك فتقوم على نسق عقلي، تتقاطع فيه الشوارع والأزقة بشكل متعامد، ويحمل كل منها رقما.

ز-الوسوم الصناعية: وظيفتها هي الإشارة إلى مصدر السلعة وضمانتها. وقد استعملها الصناع منذ القديم، إذ كان الفخارون والنجارون "يؤشرون" على مصنوعاتهم، كما كان مربو الماشية يسمون دوابهم... الخ

وقد أدى تكاثر السلع وتنوّعها، وكذا تطور التجارة والإشهار، إلى طرح القضية بكيفية جديدة. ذلك بأن اختيار وسم تجاري أصبح أمرا تتحكم فيه شروط معقدة، بحيث غدا الصانع يستعين بعلماء السوسيولوجيا والسيكولوجيا، بل حتى بالحاسبات الآلية. واكتسى تقديم السلعة وتغليفها قيمة سيمولوجية هامة في التسويق المعاصر. والمحصّل أن ما ندرجه هنا تحت اسم "الشارات" هي الوسوم التي ترمي إلى تعيين مكونات الجسد الاجتماعي وتمييزها، وكذا إلى إبراز التنظيم الاجتماعي، وإظهار الطوبوغرافيا والاقتصاد اللذين يسندانه.

2-علامات الآداب: تشير علامات الهوية إلى الانتماء إلى جماعة أو وظيفة. لكن الناس يتواصلون فيما بينهم كذلك. وهم يستعملون لهذا الغاية الشارات والشعارات التي تعلن عن هويتهم. غير أن هذه العلاقات القارّة تتعزّز بعلاقات عارضة خاصة، تتغير بحسب المقامات والظروف. فارتداء بذلة لحضور حفل أو عدم ارتدائها، لا يشير إلى طبيعة الحفل، بل يشير كذلك إلى طبيعة العلاقة بين المضيف والضيف. وتوجد لهذا الغاية علامات خاصة أهمها الصفات الجسدية والإيماء.

أ-نبرة الصوت: وتعد أحد الوسائل الكونية الدالة على طبيعة العلاقة بين المرسل والمتلقي. فقد تكون "حميمة" أو "وقورة" أو "ساخرة" أو"آمرة" أو "منافقة" الخ...

ب-أشكال التحية وصيغ الآداب: وهما يملكان الوظيفة نفسها، ويتميزان بطابعهما التواضعي الخاص، كما أنهما يختلفان من ثقافة لأخرى.

ج-تشكل **الشتائم** المقابل السلبي للتحية، وتؤديها علامات دالة على العداء. وبالرغم من أن عددها كبير وغزير، فإنها لا تندّ عن المواضعة. ويشكل التحدي أحد صورها المشفرة.

د-الكينزياء*: ومعناه حرفيا "علم الحركة"، وهو يُعنى بتحليل تعابير الوجه والإيماء والرقص. والواقع أن الإيماء وتعابير الوجه، شأنها في

---

*الكينزياء (Kinésique) علم حديث ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية في النصف الثاني من القرن العشرين على يد الأمريكي (Ray Birdwisell) وهو يدرس التواصل الجسدي ولاسيما الإيمائي منه، وينطق من فرضية مفادها أن التغيير الجسدي يشكل نسقا مسننا، يكسبه الفرد من المجتمع ويختلف من ثقافة لأخرى (م).

ذلك شأن النبر وتبدلات الصوت، هي أنساق مساعدة للغة. وإذا كان من الثابت أن دراسة الإيماء قديمة، إذ سبق لـ" تشارلز دوارين" أن نشر بحثا حول "التعبير عن الانفعالات لدى الإنسان والحيوان" (1873م)، فإن المؤسس الفعلي لهذا العلم باعتباره دارسة نسقية لإيماءات الجسد هو "رأي بيرد ويستل" (Ray Birdwisell) في كتابة الصادر سنة 1952 "مدخل إلى الكيترياء"، الذي حصر فيه موضوع علم الكيترياء في معالجة "مظاهر سلوك الجسد المتحرك التواصلية، المكتسبة والمنظمة". ونقدم فيما يلي خصائص العلامات الإيمائية، التي يحددها "بيردويستيل" اعتمادا على النموذج اللساني[1]: "يلاحظ أن هناك عددا كبيرا من المحدِّدات الكيترية مثل المحددات الكيترية الضميرية المقرونة بالضمائر المنظمة بحسب التقابل: بُعد/ قُرب مثل: هو/أنا، هذا/ذاك الخ. ويؤدي تفخيم الإيماءة نفسها إلى نقل المحدد الكينيزي الضميري من المفرد إلى الجمع، لنحصل بذلك على محددات دالة على الجمع من قبيل: نحن/هم الخ.. ويمكن أن نميز–على نفس الشاكلة– محددات فعلية مقرونة بمحددات ضميرية لا انقطاع للحركة فيها، وتتخللها محددات الزمن. وتنبغي الإشارة كذلك إلى محددات المجال الفضائي من قبيل : أعلى/أسفل؛ خلف/أمام؛ عبْر ..الخ".

وقد شمل التحليل كذلك مختلف حركات الرقص، وجرى تدوينها. ولمزيد من التفصيل في هذه القضايا التي تتجاوز حدود هذا البحث، نحيل القارئ على العدد العاشر من مجلة "لغات" (Langages)، الصادر في يونيو 1968، والمخصّص لـ" الممارسات واللغات الإيمائية".

---

[1] --جوليا كريستيفا: الإيماء: ممارسة هو أم تواصل- مجلة "لغات" "Langages" العدد العاشر –عدد خاص باللغات الإيمانية –يونيو 1968- ددبدي/ لاروس ص 62.

هـ-علم البونية:** لا يقتصر التواصل الإنساني على توظيف الإيماء فحسب، بل يوظف كذلك المكان والزمان. ذلك بأن المسافة التي تفصلنا عن مخاطبنا، والزمن الذي نقضي في استقباله أو الردّ عليه، يشكلان علامات. وهذه اللغة هي موضوع علم البونية.

وتحظى هذه العلامات الاتفاقية -شأنها شأن كل أنساق العلامات- بأهمية خاصة. فهي تختلف من ثقافة لأخرى، لذلك فقد تكون مصدرا للكثير من سوء التفاهم بين المتخاطبين الذين لا ينتمون لنفس الثقافة. ويعد كتاب " اللغة الصامتة" (The Silent languge) لـــ"هال" (E.T.Hall) المؤلف الأساس في هذا الشأن. وإليك المسافات الدالة التي يمكن أن تفصل بين المتخاطبين الأمريكان:

1-شديدة القرب: الهمس الخافت، سري جدا (بين 5و 20سم).

2-قريبة: همس مسموع، سري/ حميمي (بين 20و30 سم).

3-محاد: صوت خفيض في الداخل وقوي في الخارج، سري/ حميمي (من30إلى50 سم).

4-مسافة محايدة: صوت خفيض وضعيف، موضوع شخصي (من 50 إلى 90 سم).

5-مسافة محايدة: صوت قوي، موضوع غير شخصي (من 1.30مو1.50م).

**علم البونية (Proxémique) علم يدرس الكيفية التي ينظم بها الإنسان الفضاء ويستثمره في التواصل مثل المسافات بين المتخاطبين،المعمار، إعداد المدن.. أما رائد هذا العلم فهو "إدوارد هال" الأمريكي (م).

6-المسافة العمومية: صوت قوي ومفخم، خبر عمومي موجه للمخاطب ولغيره من السامعين (م1.60 إلى 2.40م).

7-عبر الحجرة: صوت مرتفع، مخاطبة جماعة (بين 2.40م و6م).

8-مجاوزة الحدود: صوت مرتفع، تحية من بعيد ثم انصراف- (من6 إلى 30م).

ونحن نعتقد أن محددات المكان السمعية تتحكم في هذه المسافة التي تتميز بكونها اتفاقية إلى حد بعيد. ذلك بأن الأمريكيين الناطقين بالإنجليزية يحرصون على "الابتعاد مسافة محددة عن مخاطبيهم"، في حين يميل الأمريكيون اللاتين إلى تقليص تلك المسافة. وهو ما ينتج عنه شعور الأمريكيين الشماليين بالانزعاج، وشعور اللاتين بفتور مخاطبيهم. وقد سجل "هال" هذه الملاحظة بقوله: "المسافة في أمريكا اللاتينية أصغر مما هي عليه في الولايات المتحدة. ذلك بأن اللاتين لا يشعرون بالراحة في مخاطباتهم إلا إذا كانت المسافة بينهم أقرب من تلك التي تثير في أمريكا الشمالية مشاعر الشبق الجنسي أو التروع العدواني. والنتيجة هي أنهم كلما اقتربوا منّا تراجعنا إلى الخلف. وبذلك يجدوننا متحفظين أو مقرفين وغير ودودين. أما نحن فنتهمهم دائما بالنفخ في وجوهنا، ومحاصرتنا ورشنا بلعابهم".

"ويلجأ الأمريكان الذين عاشوا فترة في أمريكا اللاتينية دون أن يدركوا دلالة هذه المسافات إلى حيل أخرى من قبيل الاحتماء بمكاتبهم، واستعمال الكراسي والطاولات لإجبار الأمريكي اللاتيني على مراعاة المسافة اللائقة في نظرهم. والنتيجة هي أن الأمريكي اللاتيني قد يقفز على الحاجز إلى أن يبلغ المسافة التي يمكن أن يتحدث فيها مرتاحا".

ولا تقل المدة الذي يلزم المخاطب مخاطبه بانتظارها دلالة. فحتى أبسط الموظفين يفرضون على زوارهم فترة انتظار تتناسب مع رتبهم وأهميتهم الإدارية، والتي بدونها يشعرون أن حقا من حقوقهم قد أهدر.

وتكتسي هذه المدة بدورها طابعا اتفاقيا، إذ يمكن أن تتخذ أبعادا هامة في بعض الثقافات وبعض المواقف. فقد كان المغول الأكبر يفرض على السفراء انتظار أشهر قبل استقبالهم. وكذلك النساء لا يقبلن ملاطفة المعجب بهنّ إلا بعد تدريب عسير. ويلعب المكان والزمان دورا دالا في الاحتفالات والاستعراضات والولائم. فالمسافة الفاصلة بين المتخاطبين تشكل علامة دالة على طبيعة العلاقة القائمة بينهم، وهي علاقة تتراوح بين الألفة والنفور.

و-الطعام: ويشكل أحد المظاهر التي تعرف بها الجماعة وآدابها. وهو غالبا ما يكون محاطا بالممنوعات، إذ أن إعداده وتقديمه يضبطهما نسق من المواضعات الملزمة. فرفض دعوة للشرب ما زال يعد في بعض الأوساط إهانة للداعي.

وما تزال وظيفة الطعام السيميائية حية في مآدبنا وولائمنا، وكذلك في عدد من الطابوات والعادات. فالشاي الإنجليزي ما تزال تصاحبه طقوس موروثة من أصوله الشرقية.

ز-ولكن كيف السبيل إلى حصر هذه القائمة؟ فكل شيء علامة: هدايانا ومساكننا وأثاثنا وحيواناتنا الداجنة...الخ.

3-طبيعة العلامات الاجتماعية: مر بنا أن العلامات تتفاوت من حيث بعدها الاجتماعي، أي من حيث درجة انتظامها ومواضعتها. ففي ثقافتنا المعاصرة تتخذ العلامات الاجتماعية طابعا اجتماعيا أضعف مما هو عليه الأمر في الثقافات القديمة. وينطبق هذا على أسماء الأعلام

والشارات والشعارات التي يمكن أن يقابلها في القديم الطوطمات وشعارات النسب (blasons) وألبسة الطوائف والحرف والعشائر.

والسمة الثانية من سمات العلامة هي الاعتباطية أو التعليل. ذلك بأن معظم العلامات الاجتماعية هي من النوع المعلل، إما بواسطة الاستعارة أو بواسطة المجاز، وهو الغالب. فالأمر يتعلق بصور مجازية من قبيل "الميزان والسيف" الدالين على العدالة، أو "الانحناء" و"تقبيل اليد" الدالين على الولاء والإجلال... لكنها لا تستمر في شكلها الاجتماعي أو في المؤسسات إلا للمحافظة على قيمة رمزية فقدت دلالتها الأصلية.

فهي تحمل دلالة إيحائية تحيل على العظمة والقوة والسلطة، أو — خلافا لذلك– على المهانة. وتستمد هذه القيم في الغالب أصولها من رمزية ضاربة في اللاشعور الجمعي. لهذه الأسباب فهي تتخذ طابعا جماليا أكثر منه منطقيا، وإن كان معظمها –من حيث المبدأ– علامات تصنيفية، لكنها تنتمي بحكم أصلها البدائي إلى أنماط دلالية ما قبعلمية، تماثلية أو شبه تماثلية.

ثم إنها شديدة التأثر بتواتر الدال في المدلول. فليس من النادر أن تولّد شعارات النبالة والأسماء والرموز حكايات شبه تاريخية مستمدة في الغالب من الأساطير وأدبيات العصور الغابرة. وقد أبرز "ليفي ستراوس" على وجه الخصوص كيف أن أنساق التسميات الطوطمية، ذات المبدأ التصنيفي، تصبح منتجة –بواسطة القياس– للطابوات والمحرمات والعلاقات بين العشائر، المدعومة بخرافات تنضاف إلى العلامات الطبيعية القائمة بين الذئب والثعبان والدب والضفدعة.

وتشبه العلامات الاجتماعية بفعل طابعها الأيقوني العلامات الجمالية. وهو أمر لا يعود للصدفة، لأن المرسل في التواصل الاجتماعي

يحمل علامةً هو نفسه مرجعها. وليس بإمكان هذا التداخل بين الذات والموضوع إلا تيسير التداخل بين الوظيفتين المرجعية والانفعالية.

II- الشفرات:

تمثل الألبسة والأطعمة والإيماءات والمسافات الخ... علامات تساهم بقدر متفاوت، وبصيغ مختلفة، في تشكيل مختلف أنماط التواصل الاجتماعي. وهي كثيرة: الطقوس والأعياد والاحتفالات والبروتوكولات وسنن الآداب والألعاب. ويمكن التمييز فيها بين أربعة أنواع رئيسية هي:

البروتوكولات التي تهدف إلى إرساء التواصل بين الأفراد، والطقوس التي يكون المرسل فيها هو الجماعة، والألعاب –سواء أكانت خاصة وفردية أم عمومية وجماعية- التي تشكل تمثيلا لوضع اجتماعي، ثم الموضات التي هي صورة منمقة لشفرة من الشفرات.

1-البروتوكولات: المجتمع جماعة من الأفراد الذين التأموا للقيام بفعل جماعي، لكلّ منهم موقعه ووظيفته، ويتحدد كل واحد منهم انطلاقا من العلاقات العائلية والدينية والمهنية... التي تربطه بالآخرين.

ويلزم أن تكون هذه العلاقات ظاهرة ومعترفا بها. وهذه وظيفة الأسماء والألقاب والشارات والشعارات والأسلحة، ولا سيما الأزياء كما مرّ بنا. فعندما يلتقي الأفراد لإنجاز فعل جماعي، ينبغي أن يكون هناك ما يفصح عن العلاقات بينهم، أي ما يميز الحاكم من المحكوم، والمانح من الممنوح والمضيف من الضيف... الخ

وتعمل البروتوكولات والمراسيم على ضبط موقع كل مشارك في استعراض أو وليمة. ونحن نعلم كيف حسم "فرسان الطاولة المستديرة"

هذه المسألة، وتابعنا كذلك النقاشات الطويلة حول شكل الطاولة في مؤتمر الفيتنام.

أما أشكال التحية، فترمي إلى ربط الاتصال أو قطعه. وينبغي أن تكون العلاقة بين المتخاطبين هنا كذلك محددة: تفوق/ مساواة/ دونية؛ صداقة/ حياد/ عداء؛ رغبة في التواصل أو إحجام عنه.

وتشكل الألقاب -وربما كذلك عبارات القذف وصيغ القدح- ونبرة الصوت والإيماء والأوضاع الجسدية... مجموعة مشفرة. وهي تفقد طابعها التواضعي عندما نريد ترجمتها من لغة لأخرى، ومن ثقافة لأخرى.

أما عن العادات الحميدة وآداب السلوك، فهي علامات يعبّر بواسطتها الشخص عن انتمائه لجماعة محددة. وتجعله معرفته بالأعراف واحترامه إياها إنسانا راقيا. فهي أشبه ما تكون بكلمة السر أو علامة التعرف.

2-الطقوس الشعائر: وهي شكل من أشكال التواصل بين الجماعات. فالطقس يشكل رسالة تبثّها الجماعة باسمها، وبذلك فالجماعة هي المرسل لا الشخص الفرد.

وتتصل الجماعة بالآلهة عن طريق الطقس الديني. ذلك بأن كلمة "ديانة" في اللاتينية تعني من الناحية الاشتقاقية "الصلة"، أي الصلة بين المؤمنين الذين تجمع بينهم العقيدة، كما تعني الصلة كذلك بين الجماعة والآلهة. أما الشعائر العائلية أو الوطنية، فهي أشكال للاتحاد مع الأجداد أو الوطن. وهي تستمد جذورها في الغالب من أصول دينية ضاربة في القدم، وتظل موسومة بميسم الدين.

وتجسد المواثيق والاتفاقيات والتحالفات علاقات بين الجماعات التي تتبادل الالتزامات أو الخدمات أو الممتلكات أو النساء الخ. والعمليات الدالة عليها هي الاحتفالات المصاحبة لها. أما طقوس المسارّ (initiation) والتتويج والتثقيف (Les Sacres) وحفلات السر (Sacrement) وطقوس الجنازة، فهي تنشئ علاقة بين الجماعة والشخص الجديد الوافد عليها.

إن المرسل في كل الطقوس هو الجماعة، إما بمجموعها أو في شخص بعض المحتفلين الذين يوكل لهم إجراء التواصل. غير أن مشاركة الجماعة قائمة دائما، حتى ولو اقتصرت أحيانا على حضور الحفل. ويعبر الأفراد عن مشاركتهم في التواصل بواسطة الأناشيد والصلوات والصمت والتصفيق والهتاف. وقد تتخذ هذه المشاركة صورة أعياد تخلّد الحفل الشعائري الذي يكون هو ذاته مشفرا. وتمثل الأعياد الرسمية والأعياد التذكارية تخليدا للميثاق الأصلي، وتثبيتا للعلاقات الناشئة عنه.

إن وظيفة الطقوس هي خلق المشاركة أكثر من تحقيق التواصل. وهي تعبر عن تضامن الأفراد وولائهم للالتزامات الدينية والقومية والاجتماعية التي أقرتها الجماعة. والطقوس أنساق من العلامات البالغة التشفير، بقطع النظر عن أصولها التاريخية أو شبه التاريخية، وكذا عن قيمتها التصورية.

3-الموضات: وهي تتصل بكيفية عيش الجماعة، أي بملبسها ومأكلها ومسكنها... وتظهر أهميتها أكثر في المجتمعات التي تحررت فيها تلك الحاجات من وظيفتها الأصلية (التي هي الاحتماء والتغذية) بسبب وفرة المواد الاستهلاكية. وبذلك لم تعد ربطة العنق والسيارة والأرائك (من نوع ريجونس Régence مثلا) سوى علامات دالة على وضع اجتماعي محدد.

وتنشأ الموضة عن حركة مزدوجة: دافعة وجاذبة. فالرغبة في التماهي مع جماعة جذابة تدفع إلى تبني العلامات التي تميزها. غير أن أفراد تلك الجماعة لا يلبثون أن يهجروا تلك العلامات لأنهم يرفضون ذلك التماهي. وهذا هو ما يجعل الموضة شديدة التبدل والتجدد، لاسيما في المجتمعات التي تكون فيها العلامات الاجتماعية واهية التشفير. فالموضة، شأنها شأن التسالي، تعويض عن الحرمان، واستجابة لرغبات النفوذ والقوة.

4-الألعاب: كالفنون من حيث هي محاكاة للواقع، ولا سيما الواقع الاجتماعي. إنها مواقف مصطنعة تخلق لإعادة موضعة الأفراد داخل ترسيمة دالة للحياة الاجتماعية.

أما المحاكاة في الفنون فتكون لغاية موضعة المتلقي في مقابل الواقع، وجعله يحس -بواسطة الصورة- بالانفعالات والمشاعر التي يثيرها ذلك الواقع.

وفيما يتعلق بالفرجات، فهي ألعاب وفنون في الآن ذاته: ألعاب من منظور المشاركين فيها، وفنون من منظور المتفرجين. وتتناسب الألعاب مع صيغ التجربة الثلاث: الفكرية العلمية، والعملية الاجتماعية، والعاطفية الجمالية.

ينتمي إلى الصنف الأول كل ألعاب البناء بما فيها الأبنية اللفظية كالألغاز والأحاجي والكلمات المتقاطعة، حيث يواجه اللاعب واقعا عديم الشكل، فيحاول أن يمنحه معنى. ولا يختلف عمل طفل يحاول إعادة بناء صورة انطلاقا من أجزائها المبعثرة Puzzle عن عمل عالم نبات يحاول معرفة النباتات وتصنيفها. وينتمي إلى الصنف الثاني الألعاب التي تضع اللاعب في موقف اجتماعي قد يكون الأسرة أو

المهنة أو الحرب... مثلما هو الشأن بالنسبة للطفلة التي تمثل لعبة الأم مع دميتها، أو لاعبي الشطرنج أو الكرة المستطيلة، الذين يحاكون الحرب... وتجسد الفرجات من منظور المتفرجين النوع الثالث من أنواع اللعب. ذلك بأن أنصار الفريق الرياضي يتابعون مفاجآت المقابلة كما يتابع سكان المدينة أبطالهم من أعلى الميدان. وتتداخل هذه الوظائف الثلاث في معظم الألعاب.

وتكمن وظيفة اللعب في التلقين والانتقاء. فالطفلة التي تلعب الأم، والطفل الذي يلعب لعبة الجندي، يتدربان على هذين الدورين. وتسمح الإقصائيات بالتعرف على الأقوى والأصلح للقيادة. أما الألعاب القائمة على الصدفة، فترمز لصراع الفرد مع القدر، وإن كان ذلك في وضعيات مجردة من مخاطر الواقع.

ثم إن للألعاب وظيفة أخرى، هي التسلية. فهي تسمح بإشباع بعض الرغبات المكبوتة في الحياة الواقعية، وتعوض عنها، مثل الرغبة في السلطة أو القوة، أو الرغبة في الربح أو الترقي الاجتماعي الخ... وقد فسر التحليل النفسي وعلم الأمراض النفسية المعاصران هذه المسألة، ووسعا مفهوم اللعب ومجاله، إذ أثبتا أن اللعب، شأنه شأن الفن، يعبر عن صور أولية archétypes ثقافية ضاربة بجذورها في اللاشعور الجمعي والفردي على حدّ سواء.

لقد اتسع مفهوم اللعب من هذا المنظور–أي باعتباره محاكاة لوضعية اجتماعية– ليشمل مختلف سلوكاتنا. هكذا تتناسب أغلب الاختلالات النفسية مع اضطرابات في التواصل. وقد أثبت علم النفس الحركي أن هذه الاختلالات النفسية تتخذ تجليات عضوية. فلكل سلوكاتنا معنى، وهو معنى يساء تأويله إذا كانت العلاقة بين دال تلك السلوكات ومدلولها لا عقلانية ولا شعورية. فقد أثبت علم النفس

التعليمي أن الطفل الهارب والمتمرد والكذوب، يحاول أن يقول شيئا بطريقة مرَضيّة، وأن ينسج علاقة ما بالوسط الذي يعيش فيه. وهذه وضعية عامة. وقد برهن طبيب أمريكي يدعى الدكتور "إيريك بورن" (Eric berne) في كتاب له بعنوان "الألعاب التي نلعب" " Games people play"[1] أن سلوكاتنا، ولاسيما الأسرية منها، هي ألعاب، أي أنساق من العلاقات التي تعيد إنتاج وضعيات عتيقة يجهل لاعبوها مفاتيحها. ذلك بأن ربّ الأسرة المستبد والمرأة الباردة جنسيا والسكير المقامر... كلها أدوار يغيب عنا معناها العميق. وقد قام الدكتور "بورن" بجرد هذه الوضعيات النمطية، مبرزا الكيفية التي يمكن أن تُلعب بها.

وإليك موجز الدراما الأميسية الشائعة "لولا وجودك"(if weren't for you). يتعلق الأمر هنا بالزوجة الخجولة التي اقترنت برجل "مستبد"، وتعاني من تضييقه على حريتها. فهي تقول له دائما: "لولاك لكنت سافرت، ولكان لي شغل، ولمارست الرقص وركوب الخيل..الخ"

والواقع أن التجربة أثبتت أن الزوجة المضطهدة عاجزة عن ممارسة حريتها، وبذلك فإن الزوج المستبد يسدي لها خدمة عندما يجنبها المواقف التي تضعها أمام قرارات لا تستطيع اتخاذها. ولعل هذا هو ما يجعل هذا النوع من النساء يخترن هذا الصنف من الرجال أزواجا.

ويشكل هذا اللعب بأدواره وشخصياته ومواقفه دراما متكررة ومسكوكة، مع عدد ضئيل من المتغيرات. وبهذا فإن الألعاب بصورها الكثيرة، أنساق من العلامات تتفاوت من حيث درجة مواضعتها، شأنها

[1] -E.Berne-Games People play-New York 1964

شأن العلوم والفنون، وإن كانت ميزتها الأساسية هي كون المرسل، أي اللاعب، هو لحمة العلامة. إن اللعب معناه أن يتحول اللاعب إلى شخص آخر. فالدمية تصبح "طفلا" وتصبح الطفلة "أمّا"، وتغدو قطع الشطرنج في هذه اللعبة "جيشا". كما يصبح اللاعبان مخططي حرب، يتصارعان.

فكل الأنشطة تميل إلى أن تصير لعبا عندما تفقد وظيفتها المباشرة، كما هو الأمر بالنسبة للقنص أو لعبة الحرب. وينبغي أن تتبوأ الألعاب الدرامية التي تشكل فيها الديكورات والإخراج والممثلون علامات، مكانة خاصة.

وما دامت الألعاب أنساقا من العلامات، فهي مشفرة دائما، إما بكيفية تصويرية أو فكرية سيميائية (Idéosémiques). ويؤدي غياب القواعد إلى تجريد اللاعب واللعب وأطوار اللعبة من كل دلالة. وبذلك فإن المصارعة (Catch) والمصارعة الحرة التي لا تحكمها قواعد، ليست رياضات كما أثبت ذلك "رولان بارط" (R.Barthes)[1]. ولعل هذا هو ما يسمح للمنظمين بترتيب نتيجة المقابلة مسبقا، لكنها تجسد بالمقابل لعبة درامية بأدوارها (الخائن -الشرير- الساذج) ووضعياتها (الشرير الذي لم ينل عقابه، الشجاع الذي نال جزاءه).

فكل شيء في الحياة الاجتماعية علامة: البروتوكولات والشعائر والألعاب. ولاسيما الأشخاص المشاركون فيها. ففي الحالة الأولى "نلعب أدوارنا" – الأب– الابن الشاطر– الصديق المخلص– الشهيد الذي وهب حياته في سبيل الوطن. وفي الحالة الثانية –أي الألعاب– " نلعب دورا". وليس من الهيّن رسم الحدود بينهما.

---

[1]-R.Barthes: Mythologies, Paris, Seuil, coll. Points, 1957, p.11/12

إن مسألة الألعاب شأنها في ذلك شأن الفنون، مسألة مزدوجة: فهي تملك مظهرا صرفيا (مرفولوجيا) يتمثل في اختزال كل لعبة في مكوناتها المباشرة بهدف تحديد وظائفها وتصنيفها؛ ومظهرا دلاليا (ومظهرا رمزيا) من شأنهما تحديد دلالة "اللعيبات" (ludèmes) ووظيفتها الاجتماعية، وكذا جذورها الأسطورية التي تؤسس إيحاءاتها وتحكمها في ثقافة من الثقافات.

جرد المصطلحات الواردة في النص

تماثلي	analogique
شعارات النبالة	armoiries
شعارات النسب	blasons
الشفرة	code
التواصل	Communication
الشعارات	enseignes
الشارات	insignes
الكينزياء	La Kinésique
اللعيبات	Les ludèmes
الوسوم الصناعية	Les marques de fabrique
الاستعارة	métaphore
المجاز المرسل	métonymie
التنغيم	Prosodie

Proxémique	علم البونية
signe	العلامة
signification	الدلالة

سيميولوجيا المسرح:
ثلاثة وعشرون قرنا أم اثنتان وعشرون سنة*؟

تاديوز كاوزان

* Tadeusz Kowzan- La sémiologie du théâtre: vingt-trois siècle ou vingt deux ans? In Diogène n° 149- 1990

يمكن أن تخضع مسيرة سيميولوجيا المسرح للتحقيب، شأنها في ذلك شأن كل الدراسات التاريخية، بما فيها تاريخ المعارف والأفكار. ومعلوم أن الهدف من التحقيب هو تكوين رؤية شاملة عن الظواهر المدروسة، والكشف عن بعض جوانبها الخفية، حتى وإن كلّف ذلك السقوط في بعض الاختزال.

ولسيميولوجيا أو سيميائيات المسرح – أي تطبيق مفهوم العلامة على فن الفرجة- ماض عريق، يمكن التميز فيه بين عدة مراحل، سأنعت أولاها بما قبل سيميولوجيا المسرح.

1-بعض الرواد الأوائل: أفلاطون، أرسطو، القديس أوغسطين

لقد شكلت ملاحظات أفلاطون حول العلامة اللغوية منبع تقليد فكري، ومعلما سار على هديه العديد من الفلاسفة. ثم إن أقواله الكثيرة حول الفن المسرحي –في "الجمهورية" وفي "القوانين"–، وكذا تحفظه بل عداءه للفرجات، كلّها أمور معروفة. غير أن كتاباته النظرية حول المسرح تدور أساسا حول قضية المحاكاة، في حين أن أفكاره حول العلامة لا تلتقي بأفكاره حول الممثل إلا بشكل غير مباشر، وذلك بمناسبة حديثة عن العلامة الصوتية في "السوفسطائي".

ووقد سبق لأرسطو أن عالج قضية التراجيديا والكوميديا أيضا من الزاوية نفسها، أي من زاوية المحاكاة. وهو وإن كان وظف مصطلح علامة (semeion)، فقد قصد بها "الإشارة" و"الحجة" و"العَرَض" أو العلامة الطبيعية (مثل الندب الذي يساعد على تعرف شخص). واستعملت مشتقات هذه الكلمة بوفرة في الفصلين العشرين والواحد والعشرين من "فن الشعر"، وذلك في معرض الحديث عن أجزاء الخطاب. وكثيرا ما تتساوق عباراته عن المسرح مع المصطلحات السيميولوجية، وقد تجتمع في جملة واحدة مثلما هو الأمر عند دفاع أرسطو في الفصل السادس والعشرين عن الفن الدرامي ضد من يتّهمه

بأنه أدنى من الملحمة. يقول: "لكن يلاحظ أولا أن هذا اللوم لا ينال فن الشاعر بل فن الممثل، لأن التصنع في الحركات (العلامات الخارجية[1]) يمكن أن يوجد عند الشاعر الجوّال (الرسبودي) كما هي بالنسبة إلى سوستراطوس، وعند المغني (...)"والمقصود بالعلامات الخارجية هنا الإيماء وحركات الوجه والتنقل على الخشبة.

وقد اعتاد الرواقيون الذين يُعتبرون من أوائل منظري العلامة، ومن ورثة افلاطون وأرسطو، على تقديم مثال الشخصيتين الدراميتين "إلكترا" و"أوريست"، وذلك لدعم حجاجهم حول التمثيل الحقيقي والتمثيل الزائف، وهو مثال اقتبسه سكسوس امبيريقوس حوالي سنة 200 م.

على أنه يلزم انتظار مرور قرنين من الزمن، ومجيء القديس أوغسطين لكي تقترن نظرية العلامة بالموضوع المسرحي. لنقتبس من "العقيدة المسيحية" (De doctrina christiana) ما يلي: "يقدم المهرجون للعارفين بعض العلامات بواسطة تحريك كل أعضائهم، ويخاطبون عيون المتفرجين". ويضيف القديس في موضع آخر: "وفعلا فإن العلامات التي ينجزها المهرجون أثناء رقصهم ستظل عارية من المعنى لو أنها استُمدّت من الطبيعة وليس من المواضعة والاتفاق. وبدون هذه المواضعة ما لاستحال على المنادي في القديم أن يعلن لشعب قرطاجة ما كان يعنيه الممثل الصامت (...) وحتى في أيامنا هذه، حين يدخل أحدهم إلى المسرح دون أن تكون له دراية بمثل هذه الحركات الصبيانية، فإنه عبثا لن يستطيع فهمها مهما حاول، إلا إذا أخبره أحد بدلالتها. ومع ذلك، فالجميع يبحث عن ضرب من الشبه في كيفية

---

[1]-1462 a 4-7- La poétique- Trad. J.Lallo et J.D. Roc- Paris – Seuil 1980

الترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي، "فن الشعر" أرسطو، ص 79

دلالتها، بحيث أن العلامات ذاتها تعيد إنتاج الشيء المدلول ما وسعها ذلك. لكن، ما دام الشيء يمكن أن يُشبه غيره بكيفيات كثيرة، فإن هذه العلامات لا يمكن أن تتخذ لدى الناس دلالة محددة إلا إذا أضيف لها اتفاق جماعي"[1].

وينبغي أن نذكر كذلك الفيلسوف الإغريقي "أمونيوس هيرمايي" (Ammonios Hermiae) (القرنان VI-V)، شارح أرسطو الذي وظف مثالا مسرحيا للمقابلة بين "الرمز أو العلامة" والمحاكاة، يقول: "(...) من يريد أن يوحي لنا بجيشين مستعدّين للقتال سيرمز لذلك بصوت البوق وصفير السهام والرماح التي يتراشق بها الجنود على حد قول يوربيد:

الرماح والسهام تطير في السماء، والبوق الصاخب
أعطيا الإشارة للحرب الدامية

وقد يعمد إلى عرض الرماح المنتصبة والسيوف المسلولة وصور أخرى لا حصر لها"[2].

ولعل ما ينبغي التنبه إليه هو أن هذا الفيلسوف لم يقتبس المثال الذي ساقه هنا من مؤلف مسرحي فحسب، بل نراه يستحضر في ذهنه، فضلا عن اللغة، عناصر الفرجة، بما فيها التمثيلات التصويرية (الأكسوسوارات) والمؤثرات الصوتية. وهو يسميها رموزا، ويعتبرها مرادفة للعلامات.

---

[1] -De doctrina christiania, livre II: III, 4 et XXV ; cité d'après les œuvres de Saint Augustin, 1re série, t 11, trad par G.Combès et J.Farges, Paris Desclée De Brouwer 1949, p.299-301

[2]-Aristotelis « de interpretatione » commen-tarius. chap , cité in James Harris : Hermés ou recherches philosophiques sur la grammaire universelle- trad française Thurot- Paris, an V, p.321

2-القرنان السابع عشر والثامن عشر:

كان من اللازم انتظار أزيد من ألف سنة لنشهد وفرة المؤلفات التي تطبّق مفهوم العلامة على الظواهر القريبة من الفن المسرحي. ففي سنة 1616م، نشر "جيوفاني بونيفاسو" Giovanni Bonifaccio كتابه "فن الإيماء"، حيث يلعب على المشترك اللفظي في الإيطالية لكلمة (cenno) –التي تعني علامة وإيماء– ليدبِّج دراسة حول السيميولوجيا الإيمائية، مع الإحالة على علامات اللباس وعلامات الموسيقى والمعمار.

ثم ظهرت في فرنسا حوالي سنة 1620م موجة من الأبحاث المتعلقة بالإيماء المصاحب للخطابة و"فصاحة الجسد" التي يستعملها المبشرون. وهي موجة ستستمرّ إلى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي. وبالرغم من أن الأمر يتعلق بالإيماء والتعبير الصوتي، فإن فن الممثل لا يشار إليه إلا نادرا. كما أن غياب المصطلحات الخاصة بنظرية العلامة يدفع إلى تصنيف هذا النوع من البحوث ضمن السيميولوجيا الموازية[1].

ويبقى القرن السابع عشر هو عصر كبار منظري العلامة. فـ"فرانسيس بيكون" (Francis Bacon) يقيم في كتابه (Dignitate et argumentis scientiarum) (1623) تصنيفا شاملا للمعارف الإنسانية، سيقتبسه عنه الموسوعيون، حيث يخصص في باب المنطق حيّزا كبيرا ل"فن التواصل". وهو يوزعه إلى قسيمين، هما: "النحو" –الذي يضم علوم اللغة والخط–، ثم "النظرية الشاملة للعلامات" التي تضم "العلامات الهيروغليفية والإيماء"، وكذا "الخواص الواقعية". وقد شُرِحت هذه المصطلحات في الفصل الأول من الكتاب

---

[1] -لقد قدم "مارك أنجينو" (Marc Angenot) قراءة سيميولوجية لمؤلفات: "كونرار" (Conrart) وبريتفيل (De Brettville) و"دو باري" (De Bary) و"دو كريفي"(De Grevier) و"دو نوار" (De Dinouart)، وذلك في مقالته "بحوث في فصاحة الجسد"، سيميوتيكا، المجلد 8، ع1، 1973، ص.60-82

الخامس: "هكذا نقول إن هذه العلامات الأشياء التي تدل على تلك الأشياء ذاتها بدون عوْن من الكلمات، تنتمي إلى نوعين: يتأسس أوّلهما على المشابهة، في حين يقوم الثاني على الاعتباط. أما النوع الأول فيضم العلامات الهيروغليفية والإيماء. ويضم الثاني ما أسميناه بـــ"الخواص الواقعية. (...) أما الإيماءات فهي ضرب من العلامات الهيروغليفية الزائلة. فكما أن الكلام يزول خلافا للكتابة التي تدوم، فكذلك العلامات الهيروغليفية التي يُعبّر عنها بالإيماء تندثر، وتبقى العلامات الهيروغليفية المرسومة.(...) ومهما يكن، فمن البيّن أن للعلامات الهيروغليفية والإيماءات شبَهٌ بالشيء المدلول عليه، بحيث يمكن اعتبارهما ضروبا من الرموز (emblèmes)".

وفي خاتمة الكتاب يوسع "فرانسيس بيكون" مدلول العلامة قائلا: "فكما أننا نستطيع سكّ النقود من أي مادة غير الذهب والفضة، فكذلك يمكن أن نصطنع علامات للدلالة على الأفكار من أي شيء آخر غير الكلمات والحروف"[1]. وبهذا يتّضح أن مفهومه للعلامة يتسع ليستوعب عناصر أخرى من العرض المسرحي فضلا على الإيماء، خصوصا ونحن نعلم ميل "بيكون" للمسرح، ونعرف الصفحات التي خصصها لمختلف أشكال الفرجة.

وفي سنة 1668م، نشر القس "ميشال دوبير" (Michel De Pure)، وهو أحد معاصري نحاة ومناطقة "بور روايال"، كتابه حول الموسوم بـــ "فكرة الفرجات القديمة والجديدة"، الذي استعرض فيه أنواع الفرجات منذ العهد الإغريقي. وقد استعمل هذا العلّامة -الذي ترجم أيضا "كانتيليان" (Quintilien)- المصطلحات السيميولوجية للحديث عن فن البالي على الخصوص، إذ عرفه بأنه: "عرض صامت،

---

[1] مذكور في النسخة الفرنسية لـ"أعمال فرانسيس بايكون الفلسفية والأخلاقية"، ج.أ.س بوشون، باريس 1836، ص 148/147

تدل فيه الإيماءات والحركات على ما يمكن التعبير عنه بالكلمات". كما أنه حاول أن ينفُذ إلى أسرار التعبير الجسدي، ولاسيما عند اعتباره الرقص "إيماء متّفقا عليه، أو مقتبسا من الحركات الطبيعية، يصدر عن الجسد بحسب اضطرابات النفس وتقلباتها، ليعبِّر عن رغباتنا وحركاتنا الدفينة التي نسعى إلى إخفائها". ويهيأ لقارئ هذا التحليل أنه بصدد "تحليل نفسي" متقدم على عصره.

وقد نشر قس آخر هو "جان بابتيست دي بوس" (J.B Du Bos) سنة 1718م كتابه "تأملات نقدية في الشعر والتصوير". وهو كتاب طُبع مرات عديدة في القرن الثامن عشر. وقد تحدث فيه صاحبه عن حركات الراقصين، وذلك في معرض تعليقه على "كانتيليان"، موظفا في تحاليله بعض المصطلحات السيميولوجية، بما فيها التمييز الشائع منذ "القديس أوغسطين" بين العلامات الطبيعية والعلامات الاصطناعية (أو علامات المؤسَّسة). يقول: "لم تكن الإيماءات الملقنة في فن "السالطاريو" (Saltario) أبدا إيماءات تتوخى الرشاقة فقط، أو إذا صح التعبير خالية من المعنى؛ بل هي تدل في الغالب على شيء ما بجلاء. إنها إيماءات تتكلم. والحال أن الإيماءات الدالة تنقسم إلى نوعين: بعضها إيماءات طبيعية، والأخرى إيماءات اصطناعية (...) ويندر أن يدل الإيماء الطبيعي على شيء مميَّز. وحين تعبِّر هذه الإيماءات الطبيعية من غير الكلام، تكون دلالتها ناقصة، بل ملتبسة في الأغلب.

هكذا، فحين يميل الإنسان إلى التعبير الواضح عن شيء آخر غير الانفعالات، ومن دون كلام، فإنه يجد نفسه مجبرا على اللجوء إلى تلك الإيماءات الاصطناعية التي تستمد دلالتها من مؤسسات الإنسان، لا من الطبيعة. والدليل على أن هذه الإيماءات اصطناعية هو أن تداولها يقتصر على بعض الأقطار، شأنها في ذلك شأن الكلمات (...) فمن يريد أن يقول إيماءً (مات أبي)، ودون الاستعانة بالكلام، يجد نفسه ملزما

بتعويض الكلمات بعلامات مباينة لتلك التي كان سيستعملها لو نطق. وتسمى هذه العلامات إيماءات اصطناعية، ويمكن أن تسمى من الزاوية المنطقية إيماءات المؤسسة".

إثر هذا ينتقل مباشرة إلى فن المسرح، وتحديدا إلى تكوين الممثل، فيقول: "بالرغم من اقتران الإيماء بالكلام في العروض المعتادة، فقد كان فن الإيماء يلقّن في المدارس بوصفه فنا يجعل الإنسان قادرا على التعبير حتى بدون كلام. وهكذا يُعتقد أن الأساتذة الذين كانوا يلقنونه كانوا لا يعلمون تلامذتهم وسائل التعبير بالإيماء الطبيعي فحسب، بل كانوا يعلمونهم أيضا كيف يعبرون عن أفكارهم بواسطة إيماء المؤسسة".

وينبغي أن نذكر كذلك "شارل باطو" (Charles Batteux) الذي كتب في مؤلفه "الفنون الجميلة مختزلة في نفس المبدأ" (1796) يقول: "كل موسيقى وكل رقص ينبغي أن تكون له دلالة أو معنى (...) والتعبيرات في حد ذاتها ليست طبيعية ولا اصطناعية؛ إنها لا تعدو أن تكون علامات". وقد ورد في كتاب آخر بعنوان "بحوث تاريخية ونقدية حول بعض العروض، ولاسيما المايم والبانتومايم" -وهو كتاب مجهول المؤلف- ما يلي: "إن الناس الذين كانوا يقدمون عروضا للشعب، ويستعملون الإيماء في عروضهم بدون كلام (...) كانوا يتقنون التعبير عن كل الانفعالات والأمزجة والأحداث وكل الأشياء الممكنة، متوسلين في ذلك بحركات وإيماءات بسيطة".

وفي مطلع القرن التاسع عشر، نشر "جوزيف ماري دو جيراندو" (Joseph- Marie De Gérando) -المُنظّر الإيديولوجي وتلميذ "كانديياك" (Condillac)- كتابه "العلامات وفن التفكير منظورا إليهما من زاوية العلاقات المتبادلة بينهما" (باريس، السنة الثامنة)، الذي يقع في أربعة مجلدات. وقد صنف فيه العلامات إلى ثلاثة أنواع: العلامات الإشارية والعلامات المحاكية والعلامات التصويرية،

مستعينا في تصنيفه هذا بالاستعارة المسرحية، لاسيما ما يتعلق بالنوع الثاني. غير أننا نعثر في هذا المؤلف على تحليل للفن المسرحي بالمعنى الحقيقي للكلمة (الفصل الخامس من المجلد الأول)، حيث يقول: "يتبين أن فعالية هذه العلامات تعود إلى شرطين: الأول أنها تعيد خلق بعض الأحاسيس التي يثيرها الشيء حين يكون حاضرا، والثاني أنها لا تؤخذ باعتبارها حقيقة، بل بوصفها لعبا؛ ومن ثمة فإن الاهتمام ينصرف إلى العلامة عوض أن يتركز على الشيء الذي تحيل عليه، وإذا صح التعبير، فالمتفرج يركز على الممثل الموجود على الخشبة، لا على الدور الذي يقوم بأدائه. ذلك أن العلامة المحاكية بالنسبة للشيء المحال عليه، كالفكرة بالنسبة للإحساس الذي يناسبها، إذ لا ينظر فيها إلا للنموذج الذي تمثله".

فهذه الملاحظات تشير بشكل مبكر إلى القضية العويصة المرتبطة بعلاقة العلامة بموضوعها (المرجع)، وذلك حين يتعلق الأمر بالممثل الذي يتقمص شخصية؛ وهي قضية ما تزال إلى اليوم مصدر خلط بالنسبة لبعض سيميائيي المسرح.

3-السيميولوجيا والمسرح: بورس: (Peirce)

لقد تشكلت نظريتا العلامة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مستقلتين عن بعضهما، وإن كان نشرهما لم يتم إلا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وأعني بهما نظرية "فيرديناند دو سوسير" (1857-1913) ونظرية "شارل ساندرس بورس" (1839-1914).

وكتاب "دروس في اللسانيات العامة" لا يتضمن إشارات مباشرة إلى المسرح، على الأقل في النسخة التي نشرها تلاميذ "سوسير". كما أن مسوداته لا تتضمن إلا تلميحات شحيحة جدا. ويبدو أن "سوسير" لم يكن يهتم بهذا الفن.

وعلى الخلاف من ذلك، كان "بورس" معجبا بفن المسرح. فقد هيأ له كونه سليل أسرة بوسطونية كبيرة فرصة مشاهدة كثير من العروض، سواء في بيت أبيه أو في قاعات المدينة. وقد كان أول ما نشر في مجلة "دي هارفرد ماكازين"، وهو ابن التاسعة عشرة، مقالة يتحدث فيها عن مسرحية شكسبير "الشرسة المدجنة" (La mégère apprivoisée). ثم إن زوجته الثانية كانت ممثلة من أصل فرنسي، وقد كان شرع يترجم لها مسرحية "ميدي" (Medée) للكاتب "لوجوفي" (Legouvé)، لكن هذه الترجمة لم يكتب لها أن تكتمل. كما عُثر في أوراقه على مقاطع من كتابين دراميين، إضافة إلى أنه نشر مقالات عن شكسبير، وكتب مداخل حول المسرح لأحد المعاجم.

فلا غرابة إذن إذا عثرنا على أثر الاهتمام بالمسرح في الكتابات النظرية لهذا الرياضي والمنطقي الذي أسس التداولية والسميولوجيا الحديثة، وهو ما يظهر في إحالاته على أسماء "أوريبيد" و"مالرو" و"بومارشي"، ومسرحيات مثل: الملك لير وتاجر البندقية. بل إنه كثيرا ما يستعين بوقائع الفرجة المسرحية لتوضيح فكره السيميائي، كما حدث في نص "المعنى" (1910) الذي يشرح فيه العلاقة بين العلامة وموضوعها أو مرجعها، يقول: "يستعمل لفظ "علامة" للدلالة على موضوع حسي أو متخيل بمعنى من المعاني (...) ولكن ليصبح شيء ما علامة، ينبغي –كما يقال- أن يمثل شيئا آخر يدعى "الموضوع". بالرغم من أن اشتراط أن تكون العلامة غير موضوعها هو أمر قد يكون اعتباطيا، لأنه إذا نحن احتفظنا بهذا الشرط، فسنكون ملزمين بأن نستثني -على الأقل- الحالة التي تكون فيها علامة جزءا من علامة أخرى. وهكذا، فلا شيء يمنع الممثل الذي يؤدي شخصية في مسرحية تاريخية من أن يوظف أكسسوارات موروثة عنها، حتى وإن كانت هذه الأشياء لا تهدف إلا إلى الإحالة على العالم الدرامي الذي تعرضه

المسرحية، مثلما هو الحال بالنسبة للصليب الذي كان يلوح به "لوريشوليو" (Le Richelieu de Bolwer) دلالة على التحدي"[1].

وفي مخطوط آخر غير منشور يرجع لسنة 1909، وفي معرض معالجته لقضية شائكة يمكن تلخيصها في هذا السؤال: هل يمكن أن تسبق العلامة موضوعها؟ نرى "بورس" يلجأ إلى الحياة المسرحية ليستمد أحد أمثلته. يقول: "قد يتردد القارئ في قبول فكرة أن الموضوع يؤثر دائما في العلامة (...) فبعض الجرائد تنشر إعلانات لعروض مسرحية لليوم الموالي. فكيف أثرت هذه العروض في الإعلانات التي سبقتها، والتي أدت إلى تجمهر المتفرجين، وهو تجمهر ما كانت العروض لتتم بدونه؟ فالقارئ سيقبل من الآن فصاعدا بأنه لو لم يكن مدير المسرح متأكدا من أن العروض يمكن أن تقام، فإنه ما كان سيجرؤ على إعلان ذلك. هكذا إذن، إذا رضي القارئ بتوسيع تصوره للسببية ليستوعب الاستتباع المنطقي، فإنه سيقبل الإثبات الذي مفاده أن المستقبل الواقعي يكون هو السبب الذهني لانتظاره"[2] .

فالأمر يتعلق هنا بتأملات فلسفية حول الظاهرة التي نسميها اليوم بالتغذية الراجعة، أي تأثير نتيجة (احتمالية في هذه الحالة) على سبب.

4-سيميولوجيا المسرح: مدرسة "براك" و"رولان بارط"

بعد المرحلة التي يمكن التي وسمناها بماقبل سيميولوجيا المسرح (العهد الإغريقي والقرون الوسطى)، تأتي مرحلة التشكل الجنيني

---

[1]-ش.س.بورس: كتابات حول العلامة، نصوص جمعها وترجمها وعلق عليها "جورج دوليدال"، باريس، سوي 1978، ص.122-123، وبورس يلمح هنا إلى دراما "روشيليو" التاريخية لكاتبها "أ.ج.بولوير" (1839) التي لقيت نجاحا كبيرا ببريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

[2]-المخطوط 634 الذي أرخه "بورس" ب 17 سبتمبر 1909. وقد أتيح لي الاطلاع على مخطوطاته ب"Peirce Edition Project d'Indianapolis" الذي أتوجه بالشكر لمديره (كريستيان ج.و كلوسيل" (Ch.J.W Kloesel)

لسيميولوجيا الفرجة (القرنان السابع والثامن عشر)، ثم مرحلة السيميولوجيا المسرحية الموازية (بورس). وإلى حدود هذه المرحلة كان يتعلق الأمر بالسيميولوجيا والمسرح وليس سيميولوجيا المسرح. ذلك أن تطبيق الحقل المفهومي والاصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفن المسرحي، لم يزدهر إلا في الثلاثينيات من القرن العشرين على يد منظري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة "براك"، والذين ساهموا في وضع ركائز هذا العلم الجديد.

فقد انطلق "أوكتاف زيخ" (Octave Zich) في كتابه المعنون بـ"استثيقى الفن الدرامي" (1931) والذي يعد تتويجا لمسيرة بحث طويلة، من أطروحة مفادها أن ما يصنع خصوصية العمل المسرحي هو التجاور بين العلامات البصرية والعلامات السمعية. أما تلاميذه وأتباعه، وهم أعضاء مدرسة "براك"، فتشهد أعمالهم المنشورة في المجلات التشيكية على التوجهات التي أخذتها أبحاثهم: "محاولة في التحليل البنيوي لظاهرة الممثل" لـ"يان موكاروفسكي" (Jan Mukarovsky) 1931، و"مساهمة في دراسة العلامات المسرحية" (1937-1938)، و"علامات المسرح" (1938) لـ"بيتر بوكاتيريف" (Peter Bogatyrev)، ثم "العلامات في المسرح الصيني" لـ"كاريل بروشاك" (Karel Brosak)، و"حركية العلامة المسرحية" لـ"ينريش هانزل" (Jindrich Honzl) (1940) و"الانسان والأشياء في المسرح" (1940) و"النص المسرحي باعتباره مكونا في المسرح" (1941) لـ"يري فلتروتسكي" (Jiri Veltrotsky). على أن هذه النصوص ظلت مجهولة لفترة طويلة بأوربا الغربية وأمريكا. ولم يترجم بعضها إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية إلا في السبعينيات من القرن الفارط، في حين ظل بعضها الآخر مجهولا مثلما

هو الشأن بالنسبة لكتابات "زيخ". وعلى الرغم من كون هذه المدرسة تشكل محطة متقدمة في حياة هذا العلم الناشئ، فإن إشعاعها تزامن، بسبب هذا التأخر الذي استغرق أربعين سنة، مع نشأة سيميولوجيا المسرح بفرنسا، تلك النشأة التي حدثت باستقلال تام عن إنجازات الرواد التشيكيين.

وقبل الانتقال إلى سنوات الستينيات، لا بأس من الإشارة إلى الموقف الذي عبر عنه أحد رواد السيميولوجيا، وهو "إريك بيوسينس" (Eric Buyssens) في كتابه "اللغات والخطاب: بحث في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا" (بروكسيل 1943). فقد لاحظ هذا اللساني البلجيكي بأن "تركيبة الوقائع السيميائية الأكثر ثراء هي تلك التي تحدث في عرض الأوبرا". فعلاوة على وسائل التعبير الركحية (الأقوال، الغناء، الموسيقى، حركات الوجه، الرقص، اللباس، الديكور، الإنارة)، يضيف ردود أفعال الجمهور، وتجليات الحياة المدنية، دون أن إغفال مساهمة موظفي المسرح ورجال الإطفاء والشرطة. هكذا إذن حين يخلص "بيوسينس" إلى أن العرض هو "باختصار مجموعة من الناس تلتقي وتتواصل لبضع ساعات"، فهو ينظر إليه –أي العرض- باعتباره ظاهرة اجتماعية. ولا داعي للتذكير هنا بأن هذا الكتاب نشر أثناء الحرب العالمية الثانية، وهو ما أخر انتشار أفكاره، شأنه في ذلك شأن سيميائي "براك".

أما فيما يخص "رولان بارط" (R.Barthes)، فحري بنا أن نعرج على نصين له، نظرا لدورهما الريادي. فقد وضع في مقالته المعنونة ب"مهام النقد البريختي" (1956) خطوط برنامج مؤلف من أربع نقاط، كان ثالثها هو المقاربة السيميولوجية؛ يقول: "السيميولوجيا هي دراسة العلامات والدلالات (...) وسيكون من المفيد أن نعترف بأن

الدراماتورجيا البريختية، وكل ما قام به "البرلينر أونسامبل" (Berliner Ensemble) في الديكور والأزياء، يطرح قضية سيميولوجية واضحة. ذلك أن ما دافعتْ عنه الدراماتورجيا البريختية هو أن الفن الدرامي يميل اليوم إلى التعبير عن الواقع أكثر من ميله إلى الدلالة عليه، وهو ما يفرض مسافة بين الدال ومدلوله. أي أن الفن الثوري يقبل قدرا من الاعتباط في العلامات، ويساهم في إقرار نوع من "الشكلانية"، بمعنى أنه يعالج الشكل بمنهجيته الخاصة، أي المنهجية السيميولوجية. فالفن البريختي فن متمرد على الخلط "الجيدانوفي" (Jdanovienne) بين الإديولوجيا والسيميولوجيا، وهو الخلط الذي قاد الاستثيقى إلى الباب المسدود."

وينهي "بارط" هذه الفقرة كالآتي: "ينبغي أن تكون العلامة اعتباطية جزئيا، وإلا سنسقط ثانية في فن التعبير، أي فن التوهيم الجوهري[1]". وينبغي ألا نغفل أن هذه المقالة ظهرت في عز الصراع بين البريختيين وخصومهم، وهو الصراع الذي كان سببا في سخرية "يونسكو" من "بارط"، من خلال شخصية "بارطولوميوس" في "مرتجلة ألما" سنة 1956.

أما النص الثاني الذي تلزم الإشارة إليه فيعود إلى سنة 1963. وقد صرّح به "بارط" في معرض الحوار الذي أجرته معه مجلة "تيل كيل". ونحن سنورد منه هنا بعض المقتطفات:

"ما المسرح؟ إنه ضرب من الآلة السيبيرنتيكية. حين تكون هذه الآلة متوقفة، تكون محجوبة بستار، لكن بمجرد الكشف عنها، تشرع في بعث مجموعة من الرسائل باتجاهك. وما يميز هذه الرسائل هو كونها متزامنة، ولو بإيقاع متباين. ففي لحظة من لحظات العرض، تتلقى ست أو سبع رسائل في الآن ذاته (صادرة عن الديكور واللباس والإنارة

---

[1] الجوهرية مذهب فلسفي يؤمن بأسبقية الجوهر على الوجود (المترجم)

ومواقع الممثلين وإيمائهم وتعابير وجوههم وكلامهم). وإذا كان بعض هذه المعلومات يدوم، وهذا حال الديكور، فإن بعضها الآخر يندثر، شأن الكلام والإيماء. وبهذا نكون أمام بوليفونية إعلامية. إنه التمسرح (théatralité): هو سُمْك من العلامات (وأنا أتحدث هنا بالمقارنة مع الأحادية الأدبية، وأترك جانبا مسألة السينما). ما العلاقات التي تقوم بين هذه العلامات؟ (...) إنها لا تملك الدال نفسه، ولكن، هل لها نفس المدلول؟ هل تتعاون لإنتاج معنى وحيد؟ ما العلاقة التي تقيمها — طوال هذا الزمن الممتد- بالمعنى النهائي الذي هو معنى استرجاعي؟ وهو استرجاعي لأنه لا يوجد في آخر قولة، بل هو يتحصل من مجموع المسرحية، ولا يظهر إلا عند نهايتها. ومن جانب آخر، كيف يتشكل الدال المسرحي؟ ما نماذجه؟ (...) إن كل عرض يشكل حدثا دلاليا كثيفا للغاية: علاقة الشفرة باللعب (أي العلاقة بين اللغة والكلام)؟ طبيعة العلامة المسرحية (تماثلية، رمزية، اتفاقية؟)، التنويعات الدلالية للعلامة، إكراهات الترابط، التقرير والإيحاء في الرسالة؛ فكل هذه القضايا الجوهرية في السيميولوجيا حاضرة في المسرح. بل يمكن القول إن المسرح يشكل موضوعا سيميولوجيا متميزا، لأن نسقه يبدو أصيلا (بوليفونيا) مقارنة بنسق اللغة (الخطي)."

تكمن أهمية هذين النصين في عنايتهما بطرح الأسئلة أكثر من طموحهما إلى تقديم أجوبة لها. وقد أعيد نشرهما في كتاب "بحوث نقدية" سنة 1964، وهي نفسها السنة التي ظهر فيها نص "عناصر السيميولوجيا"، في أحد أعداد مجلة "تواصلات" في البداية، ثم في كتاب مستقل بعد ذلك. وعلى الرغم من أن الإحالات في هذا النص على فنون الفرجة قليلة جدا وهامشية، فقد حظي بمكانة خاصة في تاريخ السيميولوجيا. وبالرغم من أن "بارط" لم يرجع إلى سيميولوجيا المسرح

فيما بقي من حياته، فلا أحد يجادل في ريادته، ولعل أول من يعترف له بذلك هو كاتب هذه السطور.

5-تطور سيميولوجيا المسرح في عقدي السبعينيات والثمانينيات:

لقد نشرت مقالتي المعنونة بـــ "العلامة في المسرح: مدخل إلى سيميولوجيا فن الفرجة" سنة 1968 بمجلة "ديوجين" (عدد61). ويعكس استعمالي لمصطلحي "مدخل" و"علامة في المسرح" بدل "العلامة المسرحية" إحساسي بأنني كنت أستكشف منطقة مجهولة. فهل كان وضع النظرية في تلك المرحلة يسمح بالحديث عن علامة مسرحية متميزة؟ فحتى بعد عشر سنوات من ذلك، لم يقدم المتخصصون الثمانية الذين طرحت عليهم مجلة "فيرسوس" (Versus) هذا السؤال جوابا شافيا. أما فيما يتعلق بالنص الذي نشرته ب"ديوجين"، فقد أعدتُ صياغته ليشكل الجزء الثالث من كتابي "الأدب والفرجة من خلال صلاتهما الجمالية والموضوعية والسيميولوجية"، المنشور بفارسوفيا سنة 1970، والذي أعدت نشره مزيدا بدار "موطان" (Mouton) سنة 1975، ضمن سلسلة "مقاربات سيميائية".

لقد شكلت سنة 1970 منعطفا هاما في تاريخ سيميولوجيا المسرح، إذ تضاعفت الكتب والمقالات في أوربا والعالم.فقد تضمنت أول بيبليوغرافيا أنجزها "ماركو دي ماريني" (Marco De Marinis) و"باطريزيا ماكلي" (Patrizia Magli) سنة 1975 ثمانين كتابا ومقالة، نشرت أساسا ابتداء من سنة 1968. واشتملت بيبليوغرافيا "ألوسيوس فان كيستيرين" (Aloysius Van Kesteren) لسنة 1984 أزيد من خمسمائة عمل، نشرت بين سنتي 1976 و1981. وينبغي أن نشير إلى أن هذا الانفجار الكمي كان له تأثير على المستوى العلمي لهذه الأبحاث. فهذا العلم الناشئ لم يفلت من مزالق الموضة، لأنه جذب كثيرا من الناس الذين لا تتوفر لهم الكفاءة العلمية اللازمة،

فأفرط بعضهم في استعمال مصطلح سيميولوجيا أو سيميوطيقا لمجاراة التيار فقط؛ كما أن مفاهيم من قبيل: علامة، دال، مدلول، مرجع، كانت في الغالب مفهومة بشكل خاطئ. لكن الحصيلة تبقى مع ذلك إيجابية.

فمن ضمن أربعين مصنفا تعالج قضايا المسرح من الزاوية السيميولوجية، نذكر حسب الترتيب الزمني مؤلفات "باتريس بافيس" (P.Pavis) 1976 و"باولا كولي بوكلياتي" 1976 (P.G.Pugliatti) و"آن إيبرسفيلد" (A.Ubersfeld)1977 و"فرانكو دي ريفيني" (F.Ruffini) 1978 و"أشيم أشباخ" (A.Eschbach) 1979 و"كير إيلام" (K.Elam) 1980 و"ماركو دي مارينيز" (M.De Marinis) 1982 و"إيريكا فيتشر ليتشي" (E.Fischer-Lichte) 1983 و"أندري إلبو" (A.Helbo) 1983 و"ميكاييل إزاكاروف" (M.Isacharoff) 1985 و"والتر بوشنير" (W.Pochner) 1985 و"مارتن إسلن" (M.Esslin) 1987 و"فرناندو دي طورو" (F.De Toro) 1987 و"ماريا ديل كارمين بوبس نافس" (Maria del Carmen Bobes Naves) 1988 و"مارفان كارلسون" (M.Carlson) 1990. أما ما يتعلق بكتّاب المقالات في المجلات أو في مؤلفات جماعية، ولاسيما تلك التي ساهمت في تقدم سيميولوجيا المسرح، فنذكر بحسب الترتيب الألفبائي، ودون تكرار الأسماء المشار إليها أعلاه، "سوران أليكساندريسكو" (S.Alexandrescu) و"جان ألتير" (J.Alter) و"إدوارد بالسيرزان" (E.Balcerzan) و"زبيغنييف أوزينسكي" (Z.Osinsky) و"ميشال كرفان" (M.Corvin) و"أمبيرتو إيكو" (U.Eco) و"إيفلين إيرتيل" (E.Ertel) و"إيرنيست . و.ب هيسلوتيج" (Ernest W.B Hessluttich) و"ستين يانسون" (S.Jansen) و"جرجين دينيس

يوهانسين" (J.D Johansen) و"وولتر أ.كوخ" (W.A Koch) و"فلاديمير كيريزينسكي" (W.Krysinsky) و"سولومون ماركوس" (S.Marcus) و"جورج مونان" (G.Mounin) و"ميحاي نادين" (M.Nadin) و"إيفو أوسولسبوي" (Ivo Osolsobé) و"مارسيلو بانيني" (M.Pagnini) و"أولغا" و"إسحاق ريفزين" (Olga et Isaak Revzine) و"إلي روزيك" (Eli Rozik) و"سيزاري سيغري" (C.SEgre) و"أليكساندرو سيربييري" (A.Serpieri) و"كزيكوري سينكو" (G.Sinko) و"مانويل سيتو ألبا" (M.S. Alba) و"ستيفانيا شوارشينسكا" (S.Skwarczynska) (وقد اقتصرت هنا على المقالات المنشورة بالفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية).

وقد تأسست سنة 1980 الجمعية العالمية لسيميولوجيا الفرجة، ونظمت ندوتين، الأولى ببروكسيل سنة 1981، والثانية ب"رايومون" (Royaumont) سنة 1984. كما عقدت ندوات عالمية أخرى همّت سيميولوجيا المسرح والتواصل المسرحي، نذكر منها باريس 1977 وميلانو 1978 وفرانكفورت سير لومان (Frankfort- sur- le- main) 1983 وروما 1983 وبوخوم 1984 و"أوفييدو" (Oviedo) 1986. وقد نشرت بعض أشغال هذه الندوات.

6-الحصيلة المؤقتة لاثنتين وعشرين سنة:

ابتداء من سنة 1968 ازدهرت سيميولوجيا المسرح أو سيميولوجيا الظواهر المسرحية بعد أن ظلّت لفترة طويلة ما قبل سيميولوجيا أو سيميولوجيا موازية. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما كتب خلال الاثنتين وعشرين سنة الأخيرة من صفحات، مع الاقتصار على الأعمال الأصيلة وحدها، وجدنا أنها تعادل أضعاف ما كتب طوال ثلاثة وعشرين قرنا.

والحقيقة أن حصر حصيلة المرحلة الأخيرة ليس بالعمل الهين، وذلك بالنظر إلى كمية المنشورات، وإلى تباينها الجغرافي واللغوي (إذ ظهرت دراسات بالدانماركية والإغريقية الحديثة والكاطالانية والرومانية والهنغارية. أما الدراسات التي كتبت باليابانية مثلا، فإن قليلا منها فقط ترجم إلى الإنجليزية والفرنسية). لكننا سنحاول مع ذلك عرض بعض مكتسبات هذا العلم الناشئ ذي الجذور الضاربة في القدم.

فقد تشكلت سيميولوجيا المسرح في البداية خلال العقدين الأخيرين بوصفها علما واعيا بموضوعه ومناهجه، وذلك بالرغم من الارتباك الذي طبعهما معا. وهو ارتباك طبيعي في كل علم لم يتحجر بعد.

أما موضوع علمنا هذا، وكما يدل على ذلك اسمه، فهو المسرح. لكن، ما هو المسرح؟ إنه مصطلح متعدد الدلالات، مما قسم الباحثين إلى فريقين بخصوص قضية التركيز على النص الدرامي أو على العرض في تحليل الظاهرة المسرحية؟ بل إن بعضهم مال إلى المقابلة بين النص الدرامي والنص المسرحي أو نص الفرجة؛ لكن هذا لم يحل المشكلة، لأن القضية تظل مطروحة دائما، والتعارض بين أنصار النص وأنصار العرض قائم باستمرار.

ويبدو أن الجواب المعقول الوحيد لهذا التعارض هو أن سيميولوجيا المسرح بمعناها الواسع تتّسع للمقاربتين، وتستوعب الاتجاهين، وتشمل الموضوعين معا. وبطبيعة الحال، فإن الدراسة السيميولوجية للفرجة المسرحية أصعب وأعقد من دراسة النص الدرامي، وذلك بالنظر إلى تعدد المواد التي تدخل في تشكيل العرض، وتعدد حواس إدراكه، وكذا طابعه العابر مقارنة بثبات النص الدرامي. على أن النتائج تكون أهم حين تندمج المقاربتان وتمتزجان، وحين

يستثمر تحليل العرض الطبقة النصية ذات المادة اللفظية، وحين يأخذ تحليل النص في اعتباره التحقق الركحي الفعلي والمحتمل.

وبعد موضوع سيميولوجيا المسرح، هناك قضية المناهج. وهي تبدو محكومة باسم هذا العلم: "السيميولوجيا". غير أن هناك سؤالا يطرح بإلحاح: السيميولوجيا، أمنهج هي أم علم؟ وهو سؤال يختلف حوله الباحثون تبعا للهدف الذي يتوخونه. فبالنظر إلى كونها نظرية عامة للعلامة، تعد السيميولوجيا علما قبل كل شيء. وهي منهج بالنسبة لمن يطبق مفهوم العلامة أو المفاهيم المرتبطة بها على حقل من حقول النشاط الإنساني، شأن علم اللسان أو السوسيولوجيا أو الإثنولوجيا أو تاريخ الفن أو المسرح.

وقد تفطن لهذا الفرق أولئك الذين خصصوا مصطلح سيميائيات -الذي تبناه "بورس"- لتعيين النظرية العامة للدلالة، أمثال "كريستيان ميتز" (C.Metz)، وخصصوا مصطلح سيميولوجيا -الذي اقترحه "سوسير"- لدراسة العلامات في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية. كما تفطن لهذا الفرق أيضا أولئك الذين أطلقوا مصطلح سيميولوجيا على النظرية العامة، وسيميائيات على تطبيقاتها على مختلف أنساق العلامات، كما فعل "أمبرطو إيكو" و"برنار دو بريز" (B.Dupriez) و"فرانسيس ويتفيلد" (F.Whitfield). وأمام غياب اتفاق حول استعمال المصطلحين، استمر أغلب الباحثين في توظيفهما دون تمييز، وكأنهما مترادفان (وقد لاحظ القارئ أنني أميل إلى لفظ "سيميولوجيا" مقتديا ب"سوسير" الذي هو واضع هذا العلم).

أما بخصوص موضوع سيميولوجيا المسرح، أهو النص أم العرض؟ أقول: هو النص والفرجة معا. وبخصوص السؤال الثاني: السيميولوجيا، أهي علم أم منهج؟ أجيب: هي علم ومنهج، تارة هذا وتارة ذاك.

ولا بأس من أن أعرض هنا مثالين للمهام التي واجهتها سيميولوجيا المسرح، يتعلق أولهما بالموضوع، ويتعلق الثاني بالمناهج. فبخصوص الموضوع، كان يلزم تخليص المسرح من هيمنة نظرية الأدب. وقد ارتبطت هذه القضية بإستيقى الفن المسرحي بشكل عام منذ نهاية القرن التاسع عشر، حين بدأ الاتجاه نحو إبراز خصوصية الفرجة بالنظر إلى النص الدرامي. وقد كان من المهم فهم تعقيد الظاهرة المسرحية، وإدراك "سمك" علاماتها، وهو ما سمحت السيميولوجيا بتوضيحه حين ميزت بين مختلف أنساق العلامات.

المهمة الثانية، وهي ذات طبيعة منهجية، تتمثل في ميل السيميولوجيا إلى التحرر من سطوة اللسانيات. وقد مرّ بنا كيف أن "بارط" لعب دورا بارزا في إنعاش سيميولوجيا المسرح. لكنه، ورغم اقتدائه بـــ"سوسير"، فإنه أبى أن يتبع قول أستاذه في قوله: "لا تشكل اللسانيات إلا جزءا من هذا العلم الشامل [السيميولوجيا]، كما أن القوانين التي ستكشف عنها السيميولوجيا يمكن تطبيقها على اللسانيات". أما بالنسبة ل"بارط"، فلا تشكل السيميولوجيا إلا فرعا من اللسانيات، وهو ما يسمح بتطبيق مناهج الأصل على الفرع. وقد كان لهذا الموقف عواقب منهجية وخيمة. ذلك أن السعي إلى تطبيق بعض النماذج اللسانية على الظاهرة المسرحية (من قبيل البحث في "اللغة" المسرحية على قواعد نحوية وتركيبية) قد آل إلى الفشل الذريع.

هكذا، فبالتخلص من التصور "الأدبي" ومن المقاربة اللسانية للمسرح، انفتحت سبل جديدة لسبر أغوار خصوصية الفن الدرامي باعتباره موضوعا للتحليل السيميولوجي. ومن ثمة أصبح بالإمكان اليوم الإجابة بالإيجاب على الفرضية الواردة في مادة "سيميائيات المسرح" من معجم "كريماص" و"كورتيس" 1979، حيث يقولان: "تتمثل الفرضية التي تأخذ بها بعض الأبحاث الراهنة في إمكانية بناء موضوع مسرحي

يسمح بملاحظة و/ أو توليد الفرجة المتمظهرة من خلال كل اللغات، وذلك بحكم أنه –أي الموضوع- يقع على مستوى البنى السيميائية السطحية"[1].

7-الإشكاليات الراهنة:

أما فيما يخص الإشكالية الراهنة لسيميولوجيا المسرح، فهي تغطي مجالا واسعا جدا. وتشكل النظرية العامة للعلامات نقطة انطلاق لا محيد عنها، ومن ثمة تطرح قضية طبيعة العلامات وبنيتها وأنواعها وخواصها (طبيعية/ اصطناعية، معللة/ اعتباطية). ثم إن التواصل المسرحي يوظف أنسقة العلامات، وكذا كل القنوات الإدراكية وكل الشفرات تقريبا. ومن الأسئلة التي تتطلب إجابات أيضا، هناك الطابع الاستعاري والمجازي للعلامات، وكذا قيمتها الدلالية والجمالية والانفعالية. وأخيرا، تنبغي معرفة كل ما يتعلق باشتغال العلامات في المسرح، والعلاقات بين المنتجين والمستهلكين (الجمهور). وأنا سأعمد هنا إلى الإشارة إلى بعض مظاهر الإشكالية، مع تلخيصها في بعض النقاط.

1-يبدو أن كتابات "سوسير" قد استثمرت بما فيه الكفاية، ولا أعتقد أن باحثا سيميائيا اليوم يمكن أن يعثر فيها على مصدر للإلهام. بالمقابل تظل أعمال "بورس"، المنشور منها والمخطوط، معينا لا ينضب. ولا يتعلق الأمر بالبحث فيها عن أفكار ومفاهيم عامة قابلة للتطبيق في سيميولوجيا المسرح، بل يتعلق بإعادة قراءة كل ما خلّفه هذا العالم، مع استحضار اهتمامه الدقيق بالمسرح؛ وهي عملية ليست بالهينة، لأن كتابات "بورس" التي هي قيد الطبع (بلومنغتون، جامعة إنديانا) قد تبلغ

---

[1]-A.J.Greimas- J.Courtés : Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage- Paris, Hachette 1979, p 292-293.

ثلاثين مجلدا، لم ينشر منها منذ 1982 إلا أربعة. أما مخطوطاته المحفوظة، فتحوي ثمانين ألف صفحة تقريبا. وهي تخفي كثيرا من المفاجآت السارة للباحث في سيميولوجيا المسرح وفنون الفرجة عموما.

2-إن التفكير في المرجع، وتدقيقا في تطبيقات هذا المفهوم في تحليل الظاهرة المسرحية، يحتاج إلى مزيد من التعميق. وقد تجاهل بعض الباحثين هذا المصطلح جملة وتفصيلا، أو لم يلمسوا في أنفسهم استعدادا لاستثماره، في حين بالغ آخرون في استعماله، مدفوعين بحماس زائد، مما أسقطهم في عدم الدقة، ليس بالنسبة لهذا المصطلح فحسب، بل حتى بالنسبة لمصطلحات أخرى مرتبطة به من قبيل: "إحالة"، "يحيل على". ولعل ما ينبغي الاحتراز منه هو الخلط بين العلامة ومرجعها (لأن المرجع يمكن أن يكون بدوره علامة لشيء آخر، ومن ثمة إمكانية وجود سلسلة إحالية)، كما ينبغي الاحتراز من الخلط بين المدلول (أو الإحالة في مثلث "أوكدن" و"ريتشارد") والمرجع. وينبغي –أخيرا– التمييز بين المرجع الواقعي والمرجع التخييلي، ولاسيما في المجالين الأدبي والفني. ومن جانب آخر، يشتغل المرجع في المسرح بكيفية أعقد مما هو عليه الأمر في مؤلف أدبي. ذلك أننا في المسرح لا نجد مراجع داخل وخارج لغوية، داخل وخارج تخييلية فحسب، بل نجد مراجع داخل وخارج ركحية أيضا. وهي تنقسم إلى عدد من الأنواع معادل لعدد الدعامات والحوامل المادية الحاضرة في العرض المسرحي (جسد الممثل، الديكور، الأصوات...)

3-وما دام الفن المسرحي فنا محاكيا، وهو أمر لا خلاف فيه، فيلزم البحث في العلاقة بين الطابع المحاكي والطابع الأيقوني للعلامات

المستعملة في المسرح (ذلك أن كثيرا من الباحثين أبدوا مؤخرا تحفظهم على مصطلح "أيقون")[1].

4-هناك قضية تستحق اهتماما خاصا، وهي تقع في صميم بعض البحوث الجارية، ونقصد بها قضية اشتغال العلامات وتداول الدلالات بين المرسل والمستقبل، وكذا التفاعل بين الجانبين: المبدعين والمتفرجين. والحقيقة أن هذه القضية تخص كل عملية تواصلية وسيميائية، وإن كانت تطرح في المسرح بإلحاح أكبر، حيث يتزامن الإرسال والاستقبال.

5-ما هي الوحدة السيميولوجية الدالة في العرض؟ هل يمكن تعرفها في المتواصل الزماني للعرض المسرحي؟ لقد استشعر أولئك الذين حاولوا التحليل السيميولوجي للعرض الحاجة إلى مفهوم الوحدة باعتبارها أساس كل تقطيع. ثم إن هذه القضية تشكل -حسب اعتقاد "مارسيلو بانيني"- نقطة ضعف في البحث السيميولوجي. فهل معنى هذا أنه ينبغي التخلي عن فكرة "الوحدة" في تحليل العرض لصالح مصطلح "الكلية السيمية" (entité sémique) الذي يبدو أنسب للخصوصية المسرحية؟

6-تقودنا هذه الملاحظات الأربع الأخيرة إلى قضية أساسية، هي مسألة خصوصية العلامة المسرحية. فهل توجد علامة مسرحية متميزة؟ بالرغم من وجود محاولات عدة للإجابة عن هذا السؤال، فإنه لم يقدم لحدِّ الساعة جواب نهائي. ذلك أن التعريف المقبول للعلامة المسرحية يلزم أن يأخذ في اعتباره كل خواصها: طابعها الاصطناعي، القصدي، المعلل، الاتفاقي، المحاكي، الأيقوني، ذات الإحالة الخارجية، الموجهة لمستقبل مزدوج: داخلي وخارجي، وكذا كونها متعددة الدلالات،

---

[1]-انظر بهذا الخصوص (طذيوز كاوزان) "الأيقونية أو المحاكاتية"، مجلة "سيميوتيكا"، م71، ع3-4، 1988، ص 213- 226

وقابلة لأن تتحول إلى رمز يحمل قيما جمالية وعاطفية. ولا ينبغي أن يكون هذا التعريف نهائيا وحصريا، بل يجب أن يبقى مفتوحا ومرنا[1].

7-وفي الأخير، أود أن أعبر عن أمنية ذات طبيعة عملية، تنطلق من رصد ظاهرة متناقضة. ذلك أن عدد المؤلفات النظرية اليوم أكبر بكثير من تحاليل العروض المسرحية، كما أن التحليل المفصل لعرض كامل هي مهمة لم تنجز بعد. صحيح أن هناك محاولات كثيرة للقيام بذلك، لكننا لا نعثر فيها على مقاربة واحدة تتسم بالشمول، وتحيط بكلية العرض المسرحي. ونحن لا نجهل الصعوبات التي تعرض مهمة كهذه، من قبيل تعدد الأنساق التي تشتغل في العرض، وتعقد التفاعلات بينها، وكذا صعوبة تحديد مفاصلها، ومسألة الأثر الذي تحدثه مجموعة من العلامات المتزامنة، دون أن نغفل المشكلة الشائكة المرتبطة بالتقطيع، ومن ثمة مشكلة الوحدات أو الكتل الدالة. لكن، وبالرغم من كل ذلك، فهذا هو الاتجاه الذي ينبغي أن تنصرف له جهود كل أولئك الذين يريدون تأكيد حيوية سيميولوجيا المسرح.

وإذا كانت القاعدة النظرية والمنهجية ضرورية لإنجاز التحليل والتأويل، فإن الاشتغال على موضوع مسرحي ملموس لا يقل أهمية، لأنه سيغذي بدوره البحوث النظرية. وإذا كان "رولان بوسنير" (Roland Posner) يرى أن "هدف السيميولوجيا العامة هو بناء جهاز نظري يسمح بفهم منهجي، ووصف متجانس لكل السلوكات الدالة"[2] فإن هذا يصدق أيضا على سيميولوجيا المسرح.

---

[1]-لقد اقترحت في كتابي قيد الطبع "العلامة والمسرح" تعريفا للعلامة الخاصة بالمسرح.

[2] -R.Posner : Paradoxes sémiotiques de la parole dans Tristram Shandy de Laurence Stern- Le journal canadien de la recherche sémiotique, Vol 8, n°1-2, 1980- 81, p.33

إن هذا الجرد للوضع الراهن لسيميولوجيا/ سيميائيات المسرح، ولأهدافها، حقيق بأن يُستكمل بملاحظة موجزة عن جدواها. فسيميولوجيا المسرح لا تقتصر على الجانب النظري فحسب، بل يمكن أن تساهم في إغناء الجانب الثقافي، وذلك على جميع المستويات التربوية، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة. فإذا كان التلاميذ طوال مسارهم الدراسي يتعلمون تشريح النصوص الأدبية، وتحليلها وشرحها والتعليق عليها، فذلك لكي يتعلموا كيف يجيدون "استهلاك" الأدب، والتمتع به. لكن لا شيء من هذا يتم في ميدان الفرجة، مسرحية كانت أم غير مسرحية، علما بأن نقل الموروث الثقافي، والإبداع بشكل عام، عبر القناة البصرية والسمعية البصرية، هو في تطور مستمر. فحتى الفرجة المسرحية بمعناها الضيق، لم تعد حبيسة القاعات، بل أصبحت تبث عبر قنوات التلفزيون، وتسجل في أشرطة الفيديو وعلى الأقراص المدمجة... دون الحديث عن السينما، وعن الأشكال الفرجوية المرتبطة بالوسائل الحديثة لإعادة إنتاج الصورة والصوت. بل إن كثيرا من الناس اليوم كان لقاؤهم الأول بشكسبير وبيكيت عبر الفرجة، وليس عبر الكتاب.

ويعدّ التعليم المنظم والهادف ضرورة قصوى اليوم، تعليم يرمي إلى تكوين متفرج واع ونبيه ويقظ، ذي ملكة تمكنه من استيعاب الرصيد الثقافي الذي تحمله مختلف أشكال الفرجة، ولاسيما المسرح؛ وذلك حتى نتلافى الانحراف الناجم عن الاستهلاك السلبي الأعمى، المؤدي إلى البلادة، والذي تكون نتائجه الثقافية والأخلاقية والاجتماعية وخيمة. ويبدو أن سيميولوجيا المسرح هي الأكثر ملاءمة لهذا النوع من التكوين، لأنها تتيح للمتفرج النفاذ إلى نسيج العرض، واكتشاف مختلف العلائق القائمة بين مكوناته، وكذا إدراك الرسالة -الصريحة أو الضمنية- التي توخاها مختلف مبدعيه، وتأويلها.

قضايا السيميولوجيا المسرحية*

باتريس بافيس

* P.Pavis: Dictionnaire du théâtre, Ed Sociales, Paris, 1980, PP.364

سيميولوجيا المسرح منهج ينصب على تحليل النص الدرامي و/أو العرض، ويهتم ببنائهما الشكلي، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألفان منها. كما يُعنى بدينامية سيرورة الدلالة، وبالكيفية التي ينتج بها الممارسون والجمهور المعنى.

ويمكن القول إجمالا إن السيميولوجيا –كما يعرفها "ميشيل فوكو"– هي "مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بتعرُّف العلامات، وبتحديد ما يجعل منها علامات، ومعرفة العلاقات القائمة بينها، وقواعد تأليفها"[1]. فالسيميولوجيا لا تهتم بالكشف عن المعنى (وهو مجال اهتمام الهيرمينوطيقا والنقد الأدبي) بل تهتم بنمط إنتاجه عبر العملية المسرحية، وهي العملية التي تمتد من قراءة المخرج للنص إلى نشاط المتفرج التأويلي. فهي درس "عتيق" و"حداثي" في الآن ذاته، لأن التفكير حول العلامة والمعنى يقع في صميم كل سؤال فلسفي. على أن الدراسة السيميائية بالمعنى الدقيق للكلمة تعود إلى "بورس" و"سوسير". فقد لخص "سوسير" في دروسه برنامج السميائيات الضخم. فهي في نظره "علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية (...) وهي التي ستعرفنا بماهية العلامات، والقوانين المتحكمة فيها"[2]. على أن تطبيق السيميولوجيا في الدراسات المسرحية (على الأقل باعتبارها منهجا واعيا بذاته) يعود –على الأكثر– إلى حلقة "براغ" اللسانية في الثلاثينيات من القرن العشرين، مع باحثين أمثال: "فلتروتسكي" و"ميكاروفسكي" و"هانزل" و"بوكاتيريف"[3]. وقد أصبحت تحظى

---

[1]- M.Foucault: Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, p.44

[2]- F.De Saussure: Cours de linguistique générale- Paris Payot- 1971p32-33.

[3]- حول تاريخ هذه المدرسة:

K.Elan: Semiotics of theatre and Drama-Methuen-London-1980

باهتمام متزايد داخل الدراسات السيميائية في السنوات العشرين الأخيرة.

1-"سيميولوجيا" أم "سيميوطيقا"؟

إن الاختلاف بينهما ليس مجرد خصام حول التسمية، ولا حتى صراع مصطلحي فرنسي أمريكي بين (سيموطيقا) "بورس" و(سيميولوجيا) "سوسير". بل هو اختلاف يقوم في العمق على تقابل بين نموذجين للعلامة، لا يمكن اختزالهما: فهناك من جهة "سوسير" الذي يحصر العلامة في الاتحاد بين دال ومدلول، وهناك من جهة أخرى "بورس" الذي يضيف لهذين الحدين، (اللذين يسميهما ماثولا ومؤولا) مفهوم المرجع، أي الواقع الذي تحيل عليه العلامة.

وما يثير الاستغراب هو أن مصطلح سيميولوجيا سيصبح دالا في أعمال "كريماص" على سيميوطيقا "بورس"، في حين أن أعماله هو، التي تستلهم أبحاث "سوسير" و"يالمسليف"، سيطلق عليها مصطلح (سيميوطيقا): "وبهذا تتسع الهوة بين السيميولوجيا التي تتخذ اللغات الطبيعية نموذجا لوصف الموضوعات السيميائية من جانب، وبين السيميوطيقا التي تجعل موضوعها الأول هو بناء لغة واصفة، من جانب آخر (...) فالسيميولوجيا تسلّم –بقدْر قد يكبر أو يصغر من الوضوح– بوساطة اللغات الطبيعية في قراءة المدلولات التي تنتمي إلى السميوطويقا غير اللسانية (الصورة، الرسم، المعمار)، في حين تنكر السيميوطيقا ذلك"[1]. ويمكن قول كلام كثير عن هذا الإقصاء المسبق للسيميولوجيا (المسرحية مثلا) التي لم تكن سوى دراسة للخطابات

Metejka and Titunik: Semiotocs of Art: Prague School Contrebution, Cambridge, MIT Press 1976.

[1]-Greimas-Courtés: Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette 1979, p338

القائمة حول المسرح، وهو أمر مشروع في المنظور الكريماصي الذي لا ينشغل إلا بالبنى السيميوطيقية السردية (العميقة)، ويؤجل الاهتمام بالبنى الخطابية (السطحية). فـ"كريماص" يتوخى الكشف عن ظهور المعنى وانبثاقه، ومن ثم فهو يكبّ على "الكشف عن الأشكال السيميوطيقية الدنيا (العلاقات، الوحدات) المشتركة بين مختلف المجالات البصرية"[1]. وبناء عليه، لم يشغل المسرح -باعتباره تجليا خطابيا خارجيا- بال هذا السيميائي. والحال أنه ليس بوسع الباحث في المسرح التخلي عن وصف ما يرى على الخشبة، كما أنه لا يستطيع التغاضي عن الربط بين العلامات ومرجعها (دون أن يدفعه ذلك إلى أن يجعل من المسرح محاكاة أيقونية للواقع، ومن الأيقنة معيارا للحكم على العلامات المسرحية).

هكذا فإن حديثنا في هذا الاستقصاء المتعلق بمكتسبات هذا المنهج والمآزق التي سقط فيها، سيكون عن السيميولوجيا لا عن السيميوطيقا. غير أن مثل هذا الحديث عن سيميولوجيا المسرح يفترض إمكانية عزل الظاهرة المسرحية وتخصيصها. وهو أمر إشكالي في السياق الراهن، الذي تشظت فيه الأشكال المسرحية. على أن لا شيء يفرض الشروع بحل القضية الجمالية المرتبطة بخصوصية الفن المسرحي أو لا خصوصيته، للتسليم بعد ذلك بقيام السيميولوجيا المسرحية، بل ينبغي فقط تصور هذه السيميولوجيا بوصفها سيميولوجيا تأليفية (أي سيميوطيقا) توظف مجموعة من "اللغات"[2]، وتتعانق فيها مجموعة من السيميولوجيات (سيميولوجيا الفضاء والنص والإيماء والموسيقى...)

---

[1]-Ibidem, p 282.
[2]- Ibidem p375.

2-صعوبات المرحلة السميولوجية الأولى ومآزقها

لقد تركّزت المرحلة الأولى على تأسيس سيميولوجيا المسرح، فصادفت الصعوبات المنهجية الآتية:

أ-البحث عن العلامة الدنيا: لقد انخرط النقاد السيميولوجيون في البحث عن علامة دنيا، اعتبروها ضرورية للتقعيد للعرض المسرحي، مقتدين في ذلك بعلماء اللسان الذين يذهبون إلى أن "كل دراسة سيميائية -بالمعنى الدقيق للكلمة- تقتضي تعرف الوحدات ووصف سماتها المميزة، واكتشاف معايير دقيقة لتمييزها"[1]. على أنه ليس من المفيد في شيء بالنسبة للمسرح تقطيع متصل العرض إلى وحدات زمنية صغرى بناء على تحول الأنساق المختلفة، لأن ذلك من شأنه أن يدمّر الإخراج، ويفرّط في تلاحم المشروع الركحي. وقد يكون من الأجدى الكشف عن مجموعة من العلامات التي تدل بوصفها وحدة كلية (Gestalt)، لا عبر الجمع بين علاماتها (أي وحداتها الدنيا). أما عن قضية التمييز بين العلامات الثابتة والعلامات المتحولة (ديكور/ ممثل/ عناصر ثابتة/ عناصر متحركة)، فلم تعُدْ واردة في الممارسة المسرحية المعاصرة. وهكذا نخلص إلى أن العلامة لا تشكل شرطا قبليا لقيام سيميولوجيا المسرح، بل إن الشروع بمحاولة رسم حدودها -أي حدود العلامة- مهما كلف ذلك من ثمن، لن يقود إلا إلى عرقلة البحث.

ب-تصنيف العلامات: والأمر نفسه بالنسبة لتصنيف العلامات (سواء أكان بورسيا أم غيره)، فهو ليس شرطا سابقا على وصف العرض. وهو أمر لا يعود فقط إلى أن درجة الأيقونية أو الرمزية غير واردة في الكشف عن تركيب العلامات ودلالتها، ولكن يرجع إلى أن

---

[1] --E.Benveniste: Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1974, p64.

هذا التصنيف يظل أعمّ من أن يُفسِّر تعقيد الفرجة. وعوض الحديث عن أنماط للعلامات (مثل الأيقون والمؤشر والرمز والإشارة والقرينة)، قد يكون من الأفيد الحديث مع "إيكو" عن (الوظيفة الدالة). فهو ينظر إلى العلامة باعتبارها إنتاجا للعملية السيميولوجية (Semiosis)، أي عملية ربط واقتضاء متبادل بين مستوى التعبير (الدال السوسيري) ومستوى المحتوى (المدلول السوسيري). وهو ربط لا يكون موجودا منذ أول وهلة، بل ينشأ عن القراءة المنتجة للمخرج والمتفرج. إن هذه الوظائف الدالة التي تشتغل في العرض تقدم صورة دينامية عن إنتاج المعنى. فهي تعوض التصور الذي ينظر إلى العلامات بوصفها جردا من الوحدات (inventaire)، وتعوض كذلك تلك النظرة الميكانيكية لشفرات التعويض بين الدال والمدلول. وهي تبيح أيضا التصرف في تقطيع الدوال، والكشف عن مدلول واحد أو دال خلال العرض.

ج-الطابع الآلي لسيميولوجيا التواصل: كثيرا ما فُهم تشبيه "بارط" للمسرح بآلة سبيرنطيقية... فهما حرفيا. فهو يرى أن هذه الآلة تبعث "مجموعة من الرسائل باتجاهك (...) وما يميز هذه الرسائل هو كونها متزامنة، ولو بإيقاع متباين (...) ففي لحظة من لحظات العرض، تتلقى ست رسائل أو سبع في الآن ذاته (صادرة عن الديكور واللباس والإنارة ومواقع الممثلين وإيمائهم وتعابير وجوههم وكلامهم)"[1]. هكذا حاول بعض الباحثين اعتماد هذه الملاحظة لتطبيق الجهاز المفاهيمي لسيميولوجيا التواصل على العرض المسرحي، محاولين تحديد التواصل المسرحي بوصفه عملية قائمة على التبادل، ومحاولين كذلك إقامة علاقة ترجمة أوتوماتيكية بين الدوال والمدلولات. بل إنهم ذهبوا إلى حد جعل الإخراج دالا (حشويا) للمدلول النصي، الذي يعد أوليا ومعروفا،

---

[1]- R. Barthes: Essais critiques, Paris, Seuil 1964. p258.

وتساءلوا عن كيفية المصالحة بين حضور دوال متعددة مع مدلول واحد[1].

د-شمولية النموذج السيميولوجي: بعد مرحلة الغليان النظري التي اتسمت بالرغبة الجامحة في التميّز عن اللسانيات، والسعي إلى صياغة نموذج سيميولوجي شمولي، وجدت سيميولوجيا المسرح نفسها -أمام تعدد الأشكال المسرحية- ملزمة بتكييف لغتها الواصفة مع نمط العرض المدروس. والواقع أن التفريق بين المناهج يمكن أن يتم على مستوى العملية السيميولوجية، وكذا على مستوى تنظيم العلامات والأنساق. فعوض النظر إلى الخشبة بوصفها نسقا يحاكي العالم، انصرف الاهتمام إلى فهم العملية الرمزية التي تيسّر الانتقال من العالم المعروض إلى العرض. وفي نفس السياق جرى تطبيق النماذج العاملية المستلهة من "بروب" و"سوسير" و"كريماص" بطريقة تبسيطية وغير مميزة، بحيث جعلت العوالم الدلالية للمسرحيات تبدو متشابهة بشكل غريب. فتوظيف النموذج بالطريقة الكريماصية الصارمة، جعله يحافظ على طابعه التجريدي واللاتشخيصي. وما إن يطبق بكيفية مخصوصة على العالم الدرامي لنص ما، بحيث تكف العوامل عن كونها وحدة تركيبية شكلية، سابقة على كل استثمار دلالي و/أو إيديولوجي[2]، حتى نعود إلى مفهومي الشخصية والحبكة.

ودون الانتقاص من هذا النمط من السيميوطيقا اللاتشخيصية، نفضل التركيز على عملية تلقي جمهور محدد في شروط معينة، منجزين بذلك سيميولوجيا ميدانية، تربط هذه الخطاطات التفسيرية بالمسارات التأويلية للمتفرج. فمن يتابع فرجة لا يمارس السيميوطيقا بمعناها في

---

[1]-A..J.greimas/J.Courté, op.cit, p 392.
[2]- A..J.greimas/J.Courté, op.cit, p 3.

النظرية السيميوطيقية، بل تصبح العمليات التي يرى بها ويسمع ويحس، عمليات تقويمية. وهي عمليات ذات صبغة سيميوطيقية دائما[1].

ه-فيتيشية الشفرة: لقد قاد الخلط الشائع بين المادة الركحية -أي الموضوع الواقعي- والشفرة -أي موضوع المعرفة، المفهوم النظري المجرد- علماء السيميولوجيا إلى اقتراح قائمة حصرية من الشفرات المسرحية الخاصة. كما أن التراتبية التي يقيمونها داخل تلك الشفرات (شفرة الشفرات) كثيرا ما تسوق إلى تجميد الفرجة، وإغفال قضية اشتغال العرض، مع الاعتقاد بأن نسق العلامات المسرحية يقبل الترجمة إلى مجموعة من الشفرات.

ولعله من الأجدى الإعراض عن تصنيف للشفرات بشكل قبلي، والانشغال -مقابل ذلك- بملاحظة الكيفية التي تصنع بها كل فرجة شفراتها، وتخفيها؛ وكذا الكيفية التي تتطور بها تلك الشفرات على امتداد المسرحية، والكيفية التي يتم بواسطتها الانتقال من الشفرات (أو المواضعات) الصريحة إلى الشفرات الضمنية. وعوض النظر إلى الشفرة بوصفها نسقا كامنا في العرض، يتعين على التحليل أن يكشفه، سيكون من الأجدى الحديث عن الكيفية التي ينشئ بها المؤول الشفرة؛ لأن المؤول الهيرمنوطيقي -سواء أكان ناقدا أم مجرد ممثل- هو الذي يقرر أن يقرأ هذا المظهر من العرض بناء على الشفرة التي يختارها بكامل الحرية. وبهذا تغدو الشفرة -حسب هذا الفهم- منهجا للتحليل أكثر مما هي خاصية للموضوع المدروس.

---

[1]-M.Nadin: de la condition sémiotique du théâtre, in Revue roumaine d'histoire de l'art, n° 15 p 25.

و-الدلالة الإيحائية: لقد انصرفت شعبة هامة من السيميولوجيا على إثر أعمال "بارط"[1] إلى استجلاء الإيحاءات التي تخلقها علامة من العلامات في ذهن المتلقي. ولعله من اليسير تكييف لعبة الأفكار المواكبة هذه مع قراءة الفرجة، وذلك بتشجيع القارئ/ السيميولوجي على إقامة سلاسل من العلامات المواكبة لعلامة مركزية، مما سيسفر عن إنتاج معاني مشتقة؛ وهي وسيلة مشروعة لتحليل عرض من العروض، والتعليق عليه.

لكن، يبقى من الضروري تنظيم السلاسل المتحصلة بشكل محايث وبالعلاقة مع مختلف الأنساق الركحية، وذلك إما بالنظر إلى معنى مستخلص من الإيحاءات، أو بالنظر إلى نص كامن، شبيه بالتحليل الرمزي للحلم كما مارسه "سيكموند فرويد"[2] أو "إميل بنفنست"[3]. وبهذا نتجاوز مستوى العلامات الدنيا والعلامات المفردة وكذا إيحاءاتها، إلى إعادة بعض الصور الأساسية للرمزية المسرحية كما يحققها النشاط الركحي[4].

ز-العلاقة بين النص والعرض: وهي علاقة لم يتم توضيحها حقيقة، لأن الأبحاث سارت في اتجاهين متوازيين: سيميولوجيا النص وسيميولوجيا العرض، دون أن تعنى دائما بمقارنة نتائج المقاربتين. والحال أن السيميولوجيا النصية كثيرا ما أكتفت بإنقاذ النص بوصفه الجزء الثابت والمركزي من العرض؛ أو أن النص وجد نفسه -بالمقابل-

---

[1]-Voir R.Barthes: Mythologies, Paris, Seuil1970; S/Z Paris, Seuil, 1970.

[2]-S.Freud: L'interprétation des rêves, Paris, PUF 1973.

[3]- E.Benveniste: Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966-pp75-78.

[4] E.Ertel: Elément pour une sémiologie du théâtral, in Travail théâtral n°28-29, 1978.

مبتذلا، ومنظورا إليه كنسق لا يختلف في شيء عن الأنساق الأخرى، دون أن يؤخذ بعين الاعتبار وضعه المتميز في تشكل المعنى. والحقيقة أن العلاقة بين العرض والنص، إما أنها كانت تغفل، مما يخلق المفاجآت عند المقارنة بين نتائج المقاربتين السيميولوجيتين؛ وإما يبالغ في اختزالها، مما يجعل البحث عن العلامات المشتركة بين النص والخشبة -مثل الأيقونات والمؤشرات والرموز- يصادف صعوبة اقتراح تصنيف مرن ودقيق للعلامات، كفيل بالكشف عن خصوصية عرض أو أسلوب محددين.

وهنا أيضا يبدو اللجوء إلى نص الفرجة -أي التوزيع الذي تتمفصل فيه علامات العرض في الزمان والمكان- أفضل بكثير، لأنه يفيد في الكشف عن التناقضات بين الأنساق. ومن أشيع هذه التناقضات وأهمها، ذاك الذي يقوم بين الممثل بوصفه جسدا ماديا مرئيا، والنص باعتباره نسقا رمزيا يستلزم وساطة التمثيل الذهني للفرجة. وقد وضح "فلتروتسكي" جيدا التوتر الجدلي بين النص الدرامي والممثل، وهو توتر قائم أساسا على كون العناصر الصوتية للعلامة الفنية جزءا لا يتجزأ من إمكانيات الممثل الصوتية[1].

وتشيع فكرة أن إخراج نص من النصوص الدرامية ما هو إلا نقل له من شفرة إلى أخرى حتى عند بعض السيميولوجيين. وهي فظاعة سيميولوجية! بل يُعتبر النص أحيانا مدلولا ثابتا يمكن التعبير عنه بأمانة -متفاوتة- بواسطة دوال الإخراج. وهذه التصورات خاطئة بالطبع، فلا يكفي أن يستظهر ممثلو فرقة "بلانشون" و"فيتيز" أو "بروك" النص ذاته، ليحتفظ ذلك النص بالدلالة نفسها. فالإخراج ليس صياغة لبداهة

---

[1]-in Matejka L, Titunik I: Smiotics of art. Prague School Contribution, Cambridge MIT Press, 1976. p115.

نصية. فما يمنح النص هذا المعنى أو ذاك هو تلفظه في إخراج مخصوص، وترهين مقتضياته، والكشف عن المسكوت عنه فيه. وبالرغم من ذلك، ليست إمكانيات الإخراج (التأويلات) محدودة، لأن النص يفرض على المخرج مجموعة من الإكراهات، والعكس بالعكس. فلقراءة نص درامي، يلزم امتلاك فكرة غامضة عن تمسرحه. كما أن العرض لا يستطيع أن يغضّ الطرف كليّا عما يقوله النص. وكما يقول "كير إيلام" في خاتمة مؤلفه "يبدو أن هناك حوارا ضئيلا بين السيميولوجيين المشتغلين بالعرض وشفراته، وبين أولئك الذين يهتمون بالنص الدرامي وقواعده. غير أنه يتعذر- من جهة- تصور سميوطيقا حقيقية للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القنوات الدرامية وبنية الحدث ووظائف الخطاب وبلاغة الحوار. ومن جهة أخرى، لن تكون شعرية النص الدرامي سوى مُلحقا بسيميوطيقا الأدب إذا هي لم تأخذ في اعتبارها شروط العرض ومبادئه"[1].

3-الاتجاهات الجديدة:

أ-الإخراج والسيميولوجيا: بعد النقاشات النظرية الأولى للنقاد السيميولوجيين الذين اقترحوا نموذجا متكاملا -وإن كان شديد العمومية والتجريد- تمت العودة إلى مساءلة الموضوع المسرحي مساءلة براغماتية، مثلما كان الأمر في بداية حلقة «براغ» اللسانية مع "هونزل" و"فلتروتسكي" و"بوكاتيريف". هكذا أصبح يتعين على كل اشتغال دال أن يُفسَّر في السياق الخاص بالعرض المدروس. كما غدا الإخراج فعلا سيميولوجيا يحرص على محو آثار اشتغاله بدرجات متفاوتة، لكنه لا يفتأ يفكر في تركيب علاماته وقراءتها. فالمخرج ذو التروع السيميولوجي (مثل "دومارسي" R.Demarcy) يفكر بواسطة

---

[1]-Kear Elam: Semiotics of theatre and Drama- London, Methuen 1980, p210.

مجموعات متوازية من العلامات، ويعي مقادير المواد التي يستخدمها، كما أنه يعكس حساسية بتواتر العلامات الموظفة، وبالتناسب القائم بين الأنساق: الموسيقى التشكيلية، القول الفضائي والإيماء المناسب للإيقاع الخفي للنص إلخ[1]. فربما يجري التوجه بخطى وئيدة نحو بلاغة معمّمة للإخراج (أو على الأقل نحو بلاغة إخراج مخصوص). ويبقى أمام السيميولوجيا أن تكشف عن الصور البلاغية المتحكمة في إنتاج المعنى باعتباره إفرازا لأنساق العلامات. ويشكل التقابل بين الاستعارة والمجاز نقطة انطلاق جيدة بالنسبة لهذه البلاغة، شريطة ألا تقتصر عليهما.

ب-تنظيم أنسقة العلامات: تبحث السيميولوجيا عن التقابلات بين العلامات التي تنتمي إلى أنسقة متباينة، كما أنها تقيم تعارضات ثنائية بين الشفرات، وتقترح تراتبية بين المواد في هذه اللحظة أو تلك من لحظات العرض. فالإخراج يركز على بعض العلامات مُهملا بشكل حتمي أخرى؛ كما أنه يعين لحظات الوقف في العرض بواسطة نسق الإنارة، ويعزل المقاطع. يضاف إلى هذا أنه يرصد بشكل خاص مفاصل الأنسقة الركحية، ويلتذّ بإدراك مظاهر التفاوت بينها، مثل التناقض الذي يمكن أن يقوم بين النص والنسق الموسيقي أو التنغيم، وكذا الديكور الذي يمتنع عن التعبير، طالما لم يقم النص واللعب بتوضيحه إلخ. وتهتم السيميولوجيا بخطاب الإخراج، أي بالكيفية التي تتوالى بها مقاطع العرض، وكذا بالحوارات والعناصر البصرية والموسيقية. فهي تبحث في تنظيم نص الفرجة، أي في بنيته وكيفية تقطيعه. إنها تذكرنا بالفكرة الحدسية القائلة: إن فهم العرض يعني القدرة على تقطيعه وفق كل المعايير: السردية والدارماتورجية والإيمائية والإيقاعية. وبذلك فهي تقع على المستويين الاستبدالي (أي تحليل النسق بكامله في كل لحظة من

---

[1]- P.Pavis: Notes Towards a Semiotics Analysis. In the Drama Review, T.84 December 1979

العرض) والتأليفي (تطور هذا النسق على امتداد العرض). إنها تمنح نفسها حرية البحث عن التشاكلات الجديدة والموضوعات، أي عن العناصر المتكررة أو المترابطة التي يسمح تعرفها بقراءة منسجمة للفرجة.

ج-التطورات الأخيرة: لم تعد الاتجاهات المعاصرة تجنح إلى الانعزال والإقصاء، بل أصبحت السيميولوجيا تعيد تدريجيا كل ما سبق أن أقصته من مجالها المنهجي. وبهذا أصبحت تُعنى بإشكالية الخطاب وأفعال الكلام ونظرية العوالم الممكنة ومقتضيات الخطاب والسوسيوسيميائيات. وتشهد هذه التطورات الأخيرة على السعي إلى تطويع المناهج اللسانية الصرفة، وكذا الرغبة في إنشاء شعرية أو بلاغة للأشكال المسرحية، مع عدم الاقتصار على خصوصية النوع المسرحي، ومحاولة استيعاب كل التحليلات الفرجوية. ويبدو أن سيميولوجيا المسرح -في معناها الواسع- ليست علما جديدا أو مجالا بكرا للبحث، بقدر ما هي دراسة تمهيدية، وإبستيمولوجيا لعلوم الفرجة، أي أنها تفكير حول العلاقة بين مشروع دراماتورجي وتحقق ركحي.

حول سيميائيات التلقي•

أمبرتو أيكو

•نص المداخلة التي ألقاها إيكو في ندوة الجمعية الإيطالية للدراسات السيميوطيقية المنعقدة ب"مانطو" (Montoue) بين 25 و 27 اكتوبر 1985
Groupe de recherches semio-linguistiques- L institut national de la langue francaise 1987- pp. 5/25

I-زمن القارئ

اسمحوا لي بأن أستعير في هذه الفقرة عنوان بحث لـــ "كاستولي" (J.M Kastellet) نشر منذ أزيد من ثلاثين سنة[1]. يذهب بعضهم إلى أن الإبدال قد تغير في العقد الأخير مقارنة بالمقاربات النقدية التي كانت سائدة سابقا. فإذ كانت الأولوية زمن سطوة البنيوية قد أعطيت لتحليل النص باعتباره موضوعا له خصائصه البنيوية المتميزة، التي تقبل الوصف انطلاقا من شكلانية تتفاوت درجة صرامتها، فإن التوجه الجديد قد صرف اهتمامه صوب إشكالية تداولية القراءة. وهكذا، فقد تعددت، منذ بداية الستينيات، النظريات الخاصة بثنائية كاتب/ قارئ، بحيث لم يعد الحديث اليوم عن السارد والمسرود له فقط، بل تجاوزه إلى السرّاد السيميائيين والسرّاد التخييليين وغيرهم، وإلى ذوات التلفظ المتلَفّظ، وإلى المبئّرين وما فوق السرّاد... ويوجد في مقابلهم عدد مماثل من القراء المحتملين والقراء المثاليين والقراء النموذجيين والمتفرعين والمطلعين والجمّاع والضمنيين وما فوق القراء وغيرهم. وقد ترتب عن هذا الوضع أن موضوع البحث في تيارات نقدية مختلفة، تمتد من استيثيقى التلقي إلى الهرمينوطيقا، ومن سيميائيات القارئ المثالي أو النموذجي[2] إلى النقد الطليعي الأنجلوسكسوني، المسمّى أيضا بالنقد الجديد، وكذا النقد التفكيكي... لم يعد -أي الموضوع- هو الطرائق الأمبريقية للقراءة بمعناها الحرفي (التي كانت موضوع سوسيولوجيا التلقي)، بل هي طرائق بناء النص أو تفكيكه، التي يُرهّنها فعل القراءة باعتبارها شروطا فاعلة، تحقق النص بوصفه نصا.

---

[1] - J.M Kastellet: La Hora del lector- Barcellona 1957.

[2] -U.Eco: Lector in fabula- Milano- Bompiani, 1979 (tad . Francaise, Grasset 1986)

وتتمثل الأطروحة الكامنة وراء هذه الاتجاهات في افتراض استحالة تفسير اشتغال أي نص، بما في ذلك النص غير اللفظي، إلا إذا أُخذ بالاعتبار –فضلا عن لحظة تكوينه- دور القارئ في فهمه وتحقيقه وتأويله، وكذا الكيفية التي يتصور بها النصُّ صيغَ المشاركة هذه.

لقد كان "واين بوث" (W.Booth) أول من استعمل مفهوم الكاتب الضمني الذي يتكفل بقارئه، وذلك في كتابه "بلاغة التخييل" الصادر سنة 1961[1]. لكن بعد ذلك ظهر اتجاهان اثنان، وتطورا وهما يجهلان بعضهما بعضا. فهناك من جهة الاتجاه السيميوطيقي البنيوي، وهناك من جهة ثانية الهرمينوطيقا. نشأ الأول مع البحوث التي تضمنها العدد الثامن من مجلة "تواصلات" (Communications nº8) الصادر سنة 1966، حيث ألحّ "بارط" على ضرورة التمييز بين الكاتب (الذي يملك وجودا ماديا وواقعيا) والسارد؛ وحيث أشار "تودوروف" إلى الزوج: "صورة السارد" و"صورة الكاتب"، وأعاد النظر في بعض التمييزات التي كان قد اقترحها "جان بويان" (J.Pouillon)[2] في السابق بين أنماط وجهات النظر (وإن كان "بويون" ذاته قد تأثر بأعمال كل من "بيرسي لوبوك" و"فورستر" و"هنري جيمس"). وفي هذا العدد من "تواصلات" كذلك شرع "جونيت" في بلورة ما سيصبح ابتداء من سنة 1972 أساس نظريته حول "الأصوات" و"التبئير". انطلاقا من هذه الإسهامات، ومرورا بمختلف إشارات "كريستيفا" حول الإنتاجية النصية، وبعض أعمال "يوري لوتمان"، وبمفهوم "القارئ الجامع" الذي اقترحه "ريفاتير"، والذي ما زال تجريبيا، وكذا بوجهة نظر "هيرش"

---

[1] -W.Booth: The rhetoric of fiction- Chicago, Chicago university Press, 1961.

[2] -J.Pouilon : Temps et recit- Paris Gallimard 1946

(D Hirsch.E) النقدية[1]، وصولا إلى مفهومي الكاتب والقارئ الضمنين اللذين طورهما "ماريا كورتي" و"سيمور شاتمان"[2] (اللذان بنيا تصورهما على أفكار "واين بوث"). وتلزم الإشارة أخيرا إلى المفهوم الذي اقترحته أنا عن القارئ النموذجي[3]، وأنا مدين في صياغته إلى المقاربة المنطقية للسرد، كما صاغها "فان ديك"[4] و"هارالد فينريخ"[5]، وكذا فكرة "لويجي باريسون"[6] المتعلقة بكيفية تشكل الكاتب باعتباره محفلا ثاويا في النص. غير أن ماريا كورتي تنبهنا إلى أن "ميشيل فوكو"[7] كان سباقا إلى طرح قضية المؤلف في أحد نصوصه من منظور يتجاوز البنيوية بمعناها الحرفي. ذلك أنه اعتبر المؤلف مرتبطا بكيفية وجود الخطاب، وعدّه مجالا للانسجام المفهومي والوحدة الأسلوبية، أي مبدأ يحقق وحدة الكتابة.[8]

---

[1] -J.Kristev: le texte du roman- La Haye Paris, Mouton 1970- I.Lotman: La structure du texte artistique- Paris Gallimard 1973- M.Riffaterre: Essai de stylistique structurale, Paris Flammarion, 1971- E.D Hirsch: Validity in interprétation, New Haven and London, Yale University Press 1967.

[2] -M.Corti:Principi della communicazione letteraria, :ilano, Bonpiani, 1976- S Chatman: Story and Discourse, Cornell University Press, 1978

[3] -U. Eco: Lector in fabula- op.cit

[4] -T.A Van DjiK : Pragmatics of language and literature, Amsterdam-Oxford 1976- J.Schmidt : Textheorie, Munchen, Fink 1976.

[5] - H. Weinrich: Litteraur fur leser, stuttgart 1971

[6] -L.Pareyson: Estetica, Torino, 1954

[7] -M.Foucault : « qu est ce que un auteur », Bulletin de la société francaise de francophonie, Juillet septembre. 1969

ونجد من جانب آخر اقتراح "أيزر" الذي يستعير مصطلحات "بوث"، التي يحيل عليها انطلاقا من مرجعية أخرى ("إنكاردن" و"كادامير" و"موكاروفسكي" و"ياوس")، دون أن يغفل منظّري السردية الأنجلكسونية والنقد "الجويسي" (نسبة إلى "جويس"). وقد بذل "أيزر"[1] جهدا كبيرا فيما بعد للتقريب بين التقليدين، وذلك في كتابه "فعل القراءة"[2]، حيث يحيل على "جاكوبسون" و"لوتمان" و"هيرش" و"ريفاتير"، وكذا على بعض مساهمات كاتب هذه السطور في الستينيات من القرن الفارط.

لقد غدا هذا الإلحاح على القراءة والتأويل، وعلى تعاون القارئ ومشاركته سمة هامة من التاريخ المتعرج للإبستمي المعاصر. ولعله من المثير أن نشير بهذا الخصوص إلى "شارل فيلمور" الذي كان يشتغل بعيدا عن مجال الأدب الذي نعنى به هنا، ويهتم أساسا بقضايا علم الدلالة التوليدي والذكاء الاصطناعي، ولكنه مع ذلك كتب سنة 1981 بحثا حول قضية "القارئ المثالي" و"القارئ الواقعي"، وإن كان صبّ اهتمامه على النصوص اليومية لا على النصوص الأدبية.[3]

إن وجود هذه النظريات يدفعنا إلى التساؤل عمّا إذا كان الأمر يتعلق بتوجه جديد، وما هي وجهته.

ما يثير الاستغراب بخصوص الشق الأول من السؤال هو إمكانية اختزال تاريخ الإستيقى في تاريخ نظريات التأويل أو تاريخ التأثيرات التي يحدثها الأثر الأدبي في قرائه. فكل الاستيقات، سواء منها الاستيقى الأرسطية أم استيقى الجزالة المنسوبة ل"لونجان" (Longin)، أم استيقى الكشف القروسطية والقراءات المتجددة للاستيقى

---

[1] -W.Iser: Der implizite Leser, Munchen, Fink, 1972

[2]-W.Iser : Der akt Des Lesen, , Munchen, Fink, 1976

[3]-Ch.Filmore: “Ideal readers and Real readers”, Mimeo 1981

الأرسطية، وسواء ما اتصل منها كذلك باستيقى الجزالة الكلاسيكية أم بالاستيقى الكانطية، أم بمختلف الاستيقات المعاصرة –الفينومينولوجية والهرمنوطيقية والسوسيولوجية واستيقى باريسون التأويلية–، فهي كلّها موجهة إلى الجانب التأويلي.

يُرجع "هوليب"[1] –في كتابه الصادر حديثا حول نظرية التلقي– جذور البحث الذي اضطلعت به مدرسة كونسطانس إلى المفاهيم الشكلانية حول "الزخرف" و"التغريب" و"المهيمنة"، وإلى تصور "إنكاردن"[2] للعمل الفني، ذلك التصور الذي ينظر إلى العمل باعتباره خطاطة يملؤها تأويل المتلقي، أو بوصفه سلسلة من الممكنات على المتلقي أن يختار بينها. ويرجع "هوليب" هذه الجذور كذلك إلى النظريات الاستيقية المنحدرة من بنيوية "براك"، ولاسيما اجتهادات "موكاروفسكي"، وأيضا نظرية "كادامر" الهيرمينوطيقية، وإلى سوسيولوجيا الأدب. أما بخصوص الأصول الشكلانية للمسألة، فإن كثيرا من العناصر المهمة تعود لـ"دوناتيلا فيراري برافو"[3]. وبخصوص التقليد السيموطيقي، فأنا أذكر أنه سبق لـ"شارل موريس" أن لاحظ في مؤلّفه "أسس نظرية العلامات" الصادر سنة 1938 أن النظريات السيموطيقية منذ نشأتها، سواء عند القدامى أو عند مفكري العصور الوسطى؛ وسواء تعلق الأمر بالبلاغة الإغريقية أو اللاتينية، أو بالتداولية السوفسطائية، أو ببلاغة أرسطو أو سيميائيات القديس أوغسطين، فإنها كانت تشير دائما إلى دور المتلقي المؤول.

---

[1] -R.Holub: Reception Theory, London, Methuen, 1984

[2] -R.Ingarden : Das litteratische kunstwerk. Tubingen, Max Niemeyer 1965

[3] -D.Ferrari Bravo : « La riczione fra teoria e prassi poetica, Carte semiotiche, 2, 1986

أذكر أيضا ما قدمه الباحثون الإيطاليون في مجال سيميائيات التواصل الجماهيري في ندوة "بيروز" (Perouse) سنة 1965 التي كان موضوعها هو العلائق بين التلفزة وجمهورها[1]. ففي هذه الندوة ألححت أنا و"باولو فابري" على أن دراسة الرسائل المتلفزة من منظور الشفرات الخاصة بالمرسلين لا تكفي، بل ينبغي تحليل مضمونها أيضا انطلاقا من الشفرات الخاصة بالمشاهدين.

لقد نشأت نظريات سيميائيات التلقي في الستينيات ردا على:

أ-تصلب بعض المناهج البنيوية التي كانت تدعي القدرة على إدراك العمل الفني أو النص في حدوده الموضوعية، باعتباره مادة لسانية.

ب-تعنت بعض النظريات الدلالية الشكلية، الأنجلوسكسونية المنشأ، التي كانت تزعم الاستغناء عن كل إحالة على المقام وعلى الظروف المحيطة بالتداول، والاستغناء أيضا عن الإحالة على السياق الذي يتم فيه بث العلامات والملفوظات (وهو أساس الجدل حول ما إذا كان علم الدلالة معجما أم موسوعة)

ج-النزعة الإمبريقية التي وسمت بعض المقاربات السوسيولوجية.

وبطبيعة الحال، فإن محدثكم -وهو ما يبرر الخلفية الذاتية الكامنة وراء هذا الاستقصاء الأركيولوجي- هو صاحب كتاب "الإثر المفتوح"[2]. وهو كتاب، وإن كان ألّف بين 1958 و1962 بأدوات كانت ما تزال بدائية، فإنه مع ذلك يضع العلاقة بين العمل الفني وقارئه أساسا لاشتغال ذلك العمل. وهذه العلاقة يفرضها العمل قسريا، لكنها تتخذ في الآن ذاته صورة علاقة حرة وغير متوقعة. لقد كان الأمر يتعلق

---

[1] -U.Eco- P.Fabbri et al.: Prima proposta per un modello di ricerca interdisciplinare rapporto relivisione- pubblico, Perugia, 1965

[2]-U.Eco: Opera operata, Milano, Bompiani, 1962, Trad. Française Paris, Seuil, 1965

إذن بفهم كيف أن العمل الفني، وهو يتوقع نسقا من الانتظارات السيكولوجية والثقافية والتاريخية المحددة من جانب المتلقي، يهدف إلى تشكيل ما كان "جويس" يسميه في (Finnegans Wake) "قارئا مثاليا". في ذلك العهد، طبعا، وأنا أتحدث عن "الأثر المفتوح" فإن ما كان يعنيني بالدرجة الأولى هو أن هذا القارئ المثالي –بمفهوم "جويس" دائما– كان يعاني من "سهاد مثالي"، تفرضه بشكل مباشر استراتيجية نصية، صيغت هي ذاتها لجر هذا القارئ إلى مساءلة لانهائية للأثر. غير أنني ألححت منذ ذلك الحين على أن تنصبّ تلك المساءلة على الأثر ذاته، لا على انفعالات الذات الباطنية، وذلك في حركة جدلية تجمع بين "الإخلاص" و"الحرية"، وهو وفاء مني لاستثيقى "باريسون" التي أعطيتها صيغة دنيوية (Version séculaire) كما قلت مؤخرا.

غير أن التأكيد على أن الدعوة إلى حرية التفكير تتصل اتصالا وثيقا ببنية الأثر الشكلية، معناه طرح قضية معرفة الكيفية التي يستطيع بها الأثر –بل يضطر– إلى توقع قارئه الخاص.

II-أنماط ثلاثة من المقاصد

لنتحدث الآن عن الوضعية الراهنة. إن التقابل بين المقاربة التكوينية –التي تبحث في قواعد إنتاج المادة النصية باعتبارها تقبل الوصف بغض النظر عن التأثير الناتج عنها– من جهة، والمقاربة التأويلية من جهة ثانية، لا يتطابق مع نمط آخر من التقابل، شائع في مجال الدراسات الهيرمينوطيقية، ومتشعب إلى ثلاثة أنواع: التأويل باعتباره بحثا عن مقاصد المؤلف (intentio- auctoris)، والتأويل باعتباره بحثا عن مقاصد النص (intentio- operis)، والتأويل باعتباره بحثا عن مقاصد القارئ (intentio- lectoris).

وإذا كانت الأهمية الممنوحة لمبادرة القارئ، باعتباره المعيار الوحيد الأوحد في تعريف النص، قد أصبحت على قدر كبير من الوضوح في المرحلة الحديثة، فإن النقاش الكلاسيكي للمسألة كان يتمحور حول السؤالين الناظمين الآتيين:

-هل ينبغي البحث في النص عن مقصد المؤلف؟

-هل ينبغي البحث عن منطوق النص بصرف النظر عن مقاصد كاتبه؟

فإذا وقع اختيارنا على الحد الثاني من التقابل السابق، واجهنا تقابل جديد، يتفرع بدوره إلى:

-ضرورة البحث عما يقوله النص بناء على انسجامه السياقي وعلى مقام أنسقة الدلالة التي يحيل عليها.

-ضرورة البحث عما يجده القارئ فيه، وذلك استنادا على أنسقة الدلالة و/أو رغبات المرسل إليه وانفعالاته ورغباته.

غير أن صياغة القضية بهذه الكيفية يجعلها لا تستوعب الجدل السابق، الدائر بين المقاربة التكوينية والمقاربة التأويلية. ومن ثم، فمن الممكن دائما معالجة نص ما من المنظور التكويني، وذلك بالبحث في خصائصه الموضوعية المفترضة، مع الإقرار بأن الترسيمة التكوينية التي تجلو تلك الخصائص لا تهدف إلى الإفصاح عن نوايا المؤلف؛ لأن الدينامية التجريدية التي تحكم اللغة في النصوص، تخضع لقوانينها الخاصة، وتنتج المعنى دون أن تعبأ بإرادة المتكلم.

وبالمثل، يمكن تبني المنظور الهرمينوطيقي، وهو منظور وإن كان يجعل الغاية من التأويل هي البحث عن مقاصد الكاتب الحقيقية، أو عما تقوله الكينونة (L être) بواسطة اللغة، فإنه لا يفرض -مع ذلك- أن يكون كلام الكينونة انطلاقا من انفعالات المتلقي.

وبناء عليه، فمن صالحنا تمحيص التصنيف الناتج عن تقاطع المتغيرين المذكورين، أي الاختيارين التكويني والتأويلي من جهة؛ ثم الاختيار المرتبط بالبحث عن نوايا الكاتب، أو مقصد الأثر، أو حتى نوايا القارئ، من جهة ثانية. وبلغة تركيبية بسيطة ومجردة، فإن تصنيفا كهذا يمكن أن تتشعب عنه ستة ضروب من النظريات والمناهج النقدية الممكنة والمتباينة.

لقد حاولت أن أوضح مؤخرا[1] أنه مقابل قدرة النص الأكيدة على قبول تأويلات لا حصر لها، اتجه العصر الوسيط إلى البحث عن تعدد دلالي دون أن يتخلى عن تصوره المتصلب للنص، الذي ينظر إليه على أنه لا يمكن أن يتناقض مع نفسه. وبالمقابل تمسّك الفكر النهضوي، المرتبط بالخط الهرمسي الأفلاطوني المحدث، بتحديد النص المثالي على غرار النص الشعري، باعتباره قادرا على احتمال كل التأويلات الممكنة، بما فيها تلك الأكثر تناقضا.

غير أن هذا التقابل بين المنظورين الوسيط والنهضوي يتولد عنه تقابل آخر. ذلك أن قراءة الهرمسية الرمزية يمكن أن تتم بكيفيتين متباينتين:

-إما باستنفاذ الدلالات اللانهائية التي ضمّنها المؤلف النص.

-وإما باستهداف الدلالات اللانهائية الثاوية في النص دون علم صاحبه (والتي يمكن أن يضيفها المتلقي، بالرغم من أنه لا يمكن الجزم بأنها تؤكد مقاصد النص أو تضحدها). إن التسليم بقدرة النص على استيعاب تأويلات لا حد لها، لا يعني الحسم فيما إذا كانت تلك اللانهائية مرتبطة بمقصدية الكاتب أو مقصدية النص أو مقصدية القارئ. فقد كان قباليو (Les cabalistes) العصر الوسيط وعصر النهضة

[1]-U.Eco: Sugli specchi e altri saggi, :ilano, Bompiani, 1985

يعتقدون أن " القبال" لا يحتمل عددا لا نهائيا من التأويلات فحسب، بل يمكن -إن لم نقل يتوجب- أن تعاد كتابته تبعا للتأليفات اللانهائية الممكنة بين حروفه. وفي هذه الحالة تصبح لا نهائية التأويلات المرتبطة -تأكيدا- بمبادرات القارئ مقصودة ومخططا لها من قبل المؤلف الإلهي. ولعله من الأكيد أن الامتياز الممنوح لمقصدية القارئ لا يضمن لوحده لانهائية القراء. لأنه، بتفضيل مقصدية القارئ، ينبغي توقع إمكانيات كثيرة، من بينها وجود قارئ يقرر ممارسة قراءة أحادية، وينخرط في البحث -الذي قد يكون لانهائيا بدوره- عن أحادية النص هذه. فكيف المصالحة إذن بين الاستقلال الممنوح للقارئ وبين قارئ متفرد يذهب إلى أن "الكوميديا الإلهية" ينبغي أن تقرأ قراءة حرفية، دون البحث فيها عن أي خلفية روحية؟ كيف يمكن التوفيق بين الامتياز الممنوح للقارئ وبين قرارات قارئ أصولي للإنجيل؟

هكذا يمكن أن نصادف استيقى تعترف للنصوص الشعرية بلانهائية التأويل، لكنها بالرغم من ذلك تتطابق مع سيميائيات تسلم بتبعية التأويل لمقصد المؤلف. وبالمقابل، يمكن أن نتصور سيميائيات تتأسس على التأويل الأحادي للنصوص، ويترتب عنها التنكر لمقاصد الكاتب بدعوى إنصاف مقصدية الأثر قبل كل شيء. ويمكن بطبيعة الحال قراءة نص جعله صاحبه أحادي المعنى باعتباره يقبل تأويلات لانهائية، كما هو الشأن بالنسبة لقراءة "دريدا" لأحد نصوص "سورل".[1] كما يمكن قراءة نص يبدو من منظور مقصد النص أحادي المعنى على أنه يحتمل ما لا حصر له من التأويلات، على الأقل بالاعتماد على مواضعات النوع المأخوذ بعين الاعتبار: فرسالة تلغرافية مثلا تقول:

[1]-J.Derida: «Signature, évènement, contexte», In Marges, Paris Minuit 1972.

"سأصل غدا الأربعاء 21، على الساعة العاشرة والربع صباحا" تفهم دائما بناء على مضمرات تجعلها تدل على الوعد أو الوعيد.

ليس هذا فحسب، بل بإمكان أي كان أن يقرأ نصا أراده صاحبه متعدد الدلالات على أنه أحادي الدلالة، ولعل هذا هو ما يسم القراءة الأصولية اليهودية، شريطة أن يكون إله بني إسرائيل كما تصوره القباليون. ويمكن أن يقرأ نص يحتمل تأويلات كثيرة من زاوية مقصد الأثر على أنه أحادي الدلالة، وذلك باحترام قواعد اللغة على الأقل: وينطبق هذا على من يقرأ "أوديب ملكا" بوصفه رواية بوليسية، أهم ما فيها هو كشف الجاني.

في ظل هذه الشروط، ماذا يعني القول بأن بعض الاتجاهات النقدية المعاصرة "موجهة نحو استجابة القارئ" (reader-response-orientated)؟ فما دامت سوسيولوجيا الأدب مثلا تركز على الكيفة التي يستعمل بها المجتمع النصوص، فإنها تهتم –من ثم- بالصورة التي يشكلها شخص أو مجموعة اجتماعية محددة عن هذه النصوص، وتجعل من هذا المنظور العامل الحاسم في اختيار مختلف أنماط القصد الممكنة. وعلى الخلاف من ذلك، تتبنى استشيقى التلقي المبدأ الهرمينوطيقي الذي يغني الأثر بناء على التأويلات المتلاحقة التي يكتسبها على مر القرون. فهي تعترف بوجود علاقة جوهرية بين وقع الأثر الاجتماعي وأفق انتظار متلقين محددين تاريخيا. لكنها لا تنكر –مع ذلك- ضرورة الربط بين تأويلات النص وبعض الفرضيات المتعلقة بطبيعة مقاصده العميقة. أما بخصوص سيميائيات التأويل (نظرية القارئ النموذجي والقراءة بوصفها نشاطا تعاونيا)، فهي تبحث عموما عن أطوار تشكل صورة القارئ داخل النص، ومن ثم فهي تبحث أيضا عن المعايير التي تسمح بتقويم نوايا القارئ انطلاقا من مقصد الأثر.

وعلى الخلاف مما سلف، تلح الممارسات التفكيكية على مبادرة المتلقي وعلى غموض النص الذي يتعذر اختزاله، والذي يصبح مجرد مثير للانحراف التأويلي. والحاصل أن أن التفكيك أشبه ما يكون بعمل ترقيعي، يجمع أنشطة مختلفة؛ أكثر من كونه نظرية نقدية.[1]

III-الدفاع عن المعنى الحرفي وتوضيحه :

لقد أتيحت لي السنة الفارطة فرصة بسط أفكاري أمام أحد مراكز "التفكيكية" بشمال أمريكا، وأقصد "مدرسة الأدب والنقد" التي تتخذ مقرها ب "إيفانستون" (Evensten) ويشرف عليها "كوفري هارتمان". سأعيد عليكم ما قلته في ذلك المقام، وستدركون سبب إصراري على الدفاع عن المعنى الحرفي وعلى توضيحه.

بينما كان "رولان ريغان" يجرب الميكروفونات قبيل انطلاق مؤتمر صحفي، قال: "سآمر بقصف روسيا بعد دقائق". فإذا ما فهم هذا الملفوظ بناء على قواعد اللغة الإنجليزية، فهو يعني حصرا ما يعنيه حدسيا. فهو يقول بالتدقيق إن المتلفظ (بالكسر) سيأمر بعد هنيهة بإطلاق صواريخ محملة برؤوس نووية على الأراضي السوفياتية. فلما استخبره الصحفيون أجاب بأن الأمر لا يعدو أن يكون مزحة، أي أنه قال كلاما لا يقصده بشكل جاد. وبذلك سيكون المتلقي على ضلال إن هو اعتقد أن قصد الكاتب مطابق لقصد النص.

لهذا تعرض "رونالد ريغان" للنقد، لا لأنه قال كلاما لا يقصد إليه فحسب، وأن رئيس الولايات المتحدة لا ينبغي أن يسمح لنفسه بمثل هذا العبث التلفظي؛ بل لأنه قال ما قال، ومن ثم أقر —رغم تكذيبه- بأنه يمكن أن يقول هذا جديا ذات يوم، لأنه تجاسر على ذلك هازلا. ثم إنه قادر على فعل ما قال بالنظر إلى كونه رئيس دولة.

---

[1]-M.Ferrari: La svolta testuale, Pavia, Unicopli, 1986

إن هذه الحادثة تنتمي إلى التفاعل التحادثي العادي، المؤلف من نصوص يصحح بعضها بعضا. لكن لنحاول الآن تحويلها إلى حيث تنتمي استجابة الجمهور والتكذيب الذي عبر عنه "ريغان" إلى نص واحد مستقل، إي إلى حكاية صيغت لتضع القارئ في موقف اختيار بين عدد من التأويلات الممكنة.

ومن بين هذه التأويلات الممكنة، سنجد:

-إنها قصة رجل يمزح

-إنها قصة رجل يمزح في موقف لا يحتمل المزاح

-إنها قصة رجل يوجه تهديدا، لكنه يغلفه بالمزاح

-إنها قصة وضعية سياسية حرجة، قد يؤخذ فيها المزاح مأخذ الجد

-إنها قصة تؤكد أن دعابة بسيطة قد تأخذ دلالات متعددة تبعا للشخص الذي يتفوه بها.

فهل لقصة كهذه دلالة واحدة؟ أو هل تحتمل، على الخلاف من ذلك، كل الدلالات المذكورة أعلاه؟ أم لا تطيق سوى بعضها، تُنتقى بحسب قربها مما يمكن أن يكون التأويل الأقرب للصواب؟

راسلني "دريدا" ذات يوم ليخبرني بأنه بصدد تأسيس مجمع عالمي للفلسفة صحبة بعض أصدقائه، ويلتمس مني توقيعا داعما لمشروعه. وأنا على يقين أنه كان يعتبر:

-بأنني سأعتبره صادقا

-بأنني سأقرأ مشروعه باعتباره رسالة ذات معنى واحد، سواء ما تعلق منها بالحاضر (الوضع الراهن) أم المستقبل (مقترحاته)

-أن التوقيع المطلوب مني وضعه على الرسالة سيؤخذ مأخذ الجد أكثر من توقيع "سورل" الذي أفاض "دريدا" الحديث عنه في "توقيع وحدث وسياق".

ويمكن تضمين رسالة "دريدا" دلالات أخرى، من قبيل الدلالة القصدية الأتية: "هل ترغب في الانضمام إلى مؤامرة ضد السوربون؟" ومهما يكن، فإن استدلالا تأويليا من هذا النوع لن يستقيم إلا بالتعرف المسبق على الدلالة الأولية للرسالة، أي تلك التي تطابق معناها الحرفي.

أذكر أن دريدا ألح بشدة في كتاب "الكراماطولوجيا" (Grammatologie) على أن الإنتاج النقدي كان مهددا بالتيه وبإطلاق الكلام على عواهنه، لاسيما حين اعتمد على الأدوات النقدية المستمدة من النقد التقليدي. ثم أضاف أنه إذا كان هذا الاحتراز من شأنه أن يعصم القراءة من بعض المزالق، فإنه على الخلاف من ذلك لا يضمن انفتاحها. فالمشكل يطرح بخصوص تحديد الحد الأدنى الذي يمكن اعتباره يقينيا، وليس العكس. إن تأويل قصة "ريغان" في تقديري –بالمعنى السردي للفظة تأويل–، وإحراز الحق في تعميم كل الدلالات المرتبطة بها، يستلزمان مبدئيا أن يكون الرئيس قد احترم قواعد اللغة الإنجليزية في كلامه.

قد يبدو هذا المبدأ مبتذلا، بل ومحافظا، إلا أنني أتمسك به مهما كلفني ذلك من ثمن؛ لأن الجدل الدائر حول المعنى وتعدد الدلالات وحرية التأويل وطبيعة النص، وإجمالا حول طبيعة السيميوزيس، يتأسس على هذا الاختيار، وهو اختيار راسخ في نظري.

IV-القراءة الدلالية والقراءة النقدية:

قبل الانتقال إلى النقطة الموالية، أود تسليط الضوء على تمييز، وإن كان موجودا ضمنيا في أعمالي السالفة، فإنه يتطلب مزيدا من التدقيق؛ ذلك أنه ينبغي التفريق بين التأويل الدلالي والتأويل النقدي (أو إذا شئنا، بين التأويل السيميوزي والتأويل السيميوطيقي). فالتأويل الدلالي هو نتاج العملية التي يقوم بها القارئ حين يواجه التجلي الخطي للنص،

فيمنحه معنى؛ في حين أن التأويل النقدي أو السيميوطيقي هو الذي يفسر الأسباب البنيوية التي تجعل النص قادرا على إنتاج هذا التأويل الدلالي أو ذاك. والحقيقة أن كل النصوص يمكن أن تؤول دلاليا ونقديا، لكن بعضها فقط -وهي عموما النصوص التي تضطلع بوظيفة جمالية- هو الذي يشهد تدافع هذين النوعين من التأويل. فأنا حين أجيب من سألني عن مكان وجود القط: "القط على الحصير"، فأنا أتوقع تأويلا دلاليا فقط. لكن إذا قالها "سورل" قاصدا إلى إثارة الانتباه إلى الغموض الذي يغشى الملفوظ المدروس، فإنه يفترض تأويلا نقديا، فضلا على التأويل الدلالي. هكذا، فإن القول بأن أي نص يفترض قارئا نموذجيا، معناه أن النص يفترض -على المستوى النظري، وبشكل صريح أحيانا- قارئين: قارئ نموذجي (دلالي) بريء، وقارئ (نقدي) نموذجي.

عندما فوضت "أغاثا كريستي" حكي رواية "مقتل روجي أكرويد" (Le meurtre de Roger Akroyd) لسارد، سيتبين في نهاية المطاف، أنه هو القاتل؛ فإنها كانت تحاول تضليل القارئ البريء. لكن حين يدعونا السارد في نهاية الحكاية إلى قراءة النص ثانية لاكتشاف أنه لم يخف عنا جريمته -وأن سذاجتنا هي التي جعلتنا لا نعير أقواله العناية المطلوبة-، فإن الكاتبة "أكاثا كريستي" تخاطب القارئ النقدي، وتدعوه إلى الإعجاب بمهارة النص في تضليل قارئه البريء. وقد استعملت التقنية ذاتها في أقصوصة "ألفونس آلي" (Alphonse Allais) التي تحمل عنوان "جريمة باريسية حدا"[1].

سأنتقل الآن إلى تأمل بعض ملاحظات "ريشار رورتي". فهو يصرح بأنه "يوجد بعض الناس -في عصرنا- يكتبون وكأنه لا وجود

---

[1]-وهي حكاية حللتها في كتاب "القارئ في الحكاية"

لشيء آخر غير النص". ثم نراه يميز بين موقفين بخصوص هذه القضية[1]: الموقف الأول يمثله أولئك الذين لا يعبأون بنوايا المؤلف، ويعالجون النص وكأنه يخضع لمبدإ انسجام داخلي، يعطونه الأولوية، ويعتبرونه كافيا لتفسير الوقع الذي يحدثه في القارئ النموذجي المفترض. أما الموقف الثاني فيمثله بعض النقاد الذين يعدون كل قراءة وكل تأويل سوء تفاهم أو تأويلا خاطئا (misinterpretation/misreading)؛ وهم لا يحفلون —يضيف "رورتي"- بمطالبة المؤلف والنص بنواياهما. لكنهم يفضلون في الأغلب "التصرف في النص لإخضاعه لقصدهم الخاص". ويذهب "رورتي" إلى أن هؤلاء لا يجعلون قدوهم الهاوي الفضولي الذي يفكك أجزاء آلاته، ليطلع على كيفية اشتغالها، دون أن يأبه بما يمكن أن تصلح له فيما بعد؛ بل يقتدون بالمحلل النفسي الذي يؤول بفرح هذا الحلم أو تلك النكتة باعتبارهما عرضا مرَضيا دالا على جنون قاتل.

ويمثل كل موقف من هذين الموقفين —في نظر "رورتي" شكلا من أشكال النفعية (على أن يُقصد بالنفعية هنا رفض اعتبار الحقيقة هي مطابقة الواقع، ويقصد بالواقع —إذا لم أخطئ- مرجع النص ومقصد المؤلف الملموس معا). هكذا يخلص "رورتي" إلى أن كل مُنظّر مناصر للموقف الأول سيمارس نفعية ضعيفة عمادها وجود سر يتوجب عليه اكتشافه؛ فإذا ما توفق في ذلك، تجلى له المعنى الحقيقي للنص. وفي هذه الحالة يصبح النشاط النقدي اكتشافا أكثر مما هو إبداع. أما النفعية الشديدة، فلا تميّز بين الاكتشاف والإبداع.

يبدو لي هذا التمييز مغاليا في التبسيط. فليس من المؤكد —من جانب- أنه حين تبحث "نفعية ضعيفة" عن سر نص، فهي تدعي تقديم

---

[1]-R.Rorty: «Idealism and textualism», in Consequences of Pragmatism, Mineapolis, University of Minesota Press, 1982

"تأويل صائب" له. فينبغي على الأقل تحديد ما إذا كان الأمر يتعلق بالتأويل الدلالي أو التأويل النقدي. فالقراء الذين يبحثون عن —وأنا هنا أوظف عبارة "أيزر"– "الصورة في السجادة"، أي عن سر خفي في النص، فهؤلاء يبحثون بكل تأكيد عن تأويل دلالي خفي. وبالمقابل، فالناقد الذي يبحث في النص عن شفرة باطنية، فهو يحاول –بلا شك– تحديد استراتيجية تسمح بوجود عدد لانهائي من أساليب تمثل النص بالكيفية الدلالية الأسلم. فتحليل "أوليس" (Ulysse) نقديا يقتضي إبراز ما فعله "جويس" ليجعل "السجادة" تتضمن عددا كبيرا من الصور المتناوبة، دون الإشارة إلى أفضلها. وتنبغي الإشارة إلى أن كل قراءة، حتى وإن كانت نقدية، فهي حدسية واحتمالية. ولعله لهذا السبب لن يكون بالوسع أبدا تحديد "شفرة فردية مفتوحة" (Ideolect ouvert) وحيدة وواحدة، خاصة بأعمال "جويس" (أي الكشف عن المصفوفة الاستراتيجية التي تجعل هذه الأعمال تحتمل تأويلات دلالية متعددة)؛ ومن ثم لا ينبغي التواني في التمييز بين يوطوبيا التأويل الدلالي الوحيد، ونظرية التأويل النقدي (الذي ليس بالضرورة هو الوحيد الممكن، حتى عندما يكون الأفضل بالحدس) باعتبارها تفسيرا للأسباب التي تجعل النص يطيق، بل يشجع على تأويلات دلالية متعددة.

وبناء عليه، فإنني لا أعتقد أن الموقف الأول من النص كما تصوره "رورتي" ينتمي بالضرورة إلى "نفعية ضعيفة"، لأن إدراكه للموضوع إدراك فضفاض نسبيا (ويجدر التنبيه إلى أن "النفعية الضعيفة" بالنسبة لـــ"رورتي" هي تلك التي تحمل تصورا قويا حول المعرفة، في حين أن "النفعية القوية" هي في الواقع نصير للفكر الهش...) ثم إنني لا أعتقد أن "النفعي القوي" عند "روتري" هو فعلا نفعي حقيقي. فما دام قارئا مغلوطا، فهو لا يقرأ النص إلا ليبحث فيه عن أثر شيء موجود خارجه، وليبحث فيه أيضا عن شيء أكثر واقعية من النص ذاته، أي

عن ميكانيزمات السلسلة الدلالية. ومهما يكن، فسواء أكان النفعي قويا أم ضعيفا، فإنه ليس "نصانيا" على كل حال، لأنه يهتم في قراءته بكل شيء إلا بطبيعة النص الذي هو بصدد قراءته.

V-التأويل والتداول

اقترحت في كتاب "القارئ في الحكاية" تمييزا بين تأويل النصوص واستعمالها[1]. ولن أبسط في هذا المقام من جديد الحجج التي أوردت، بل سأكتفي بالتذكير بأنني اعتبرت قراءة "جاك دريدا" لنص "الرسالة المسروقة" لـــ"إدغار ألان بو" تأويلا[2]. فلكي يقوم "دريدا" بقراءته التحليلية الخاصة، خلافا لقراءة "جاك لاكان"[3]، ينبه إلى أنه عوض تحليل لا وعي المؤلف، فإنه يستهدف تحليل لاوعي النص. يبقى أن الرسالة المذكورة عُثر عليها داخل محفظة بطاقات معلقة بواسطة شريط صغير على زر نحاسي مثبت في أعلى برقع المدخنة. ولا تهم هنا الخلاصات التي استنتجها "دريدا" من المكان الذي وجدت فيه الرسالة. الأهم على الأصح هو أن الزر النحاسي ووسط المدخنة يشكلان عنصرين من أثاث "العالم الممكن" الذي تصوره الأقصوصة؛ وأن "دريدا" وهو يقرؤها، لم يأخذ في اعتباره معجم اللغة الإنجليزية فحسب، بل أخذ في اعتباره أيضا هذا العالم الممكن الذي تصوره الأقصوصة.

وعلى النقيض من هذا، أعتبر جزءا من قراءة "ماري بونابارت" لنفس الأقصوصة "استعمالا"، لأنها عمدت إلى توظيف النص لكي تستخرج منه استدلالات متعلقة بحياة المؤلف الخاصة؛ فأدمجت في

---

[1]-Op.cit, p.4

[2]J.Derrida : «Le facteur de la vérité», in Le carre postale de Socrate a Freud et au delà, Paris Flammarion, 1980.

[3]-J.Lacan: «Le seminaire sur la lettre volée», Ecrits, Paris, Seuil, 1966

الخطاب موضوع التحليل دلائل مستقاة من سيرة المؤلف الخارج-نصية[1].

إن تأويل "ديريدا" يعززه النص بصرف النظر عن مقاصد الكاتب، بحيث أن النص لا يستثني -بأي حال من الأحوال- كون النقطة المركزية في الأقصوصة هي وسط المدفأة، بل هو يؤكد ذلك. يمكن طبعا تجاهل هذه النقطة المركزية في غضون القراءة الأولى، لكن من الصعب التظاهر بتجاهلها عند بلوغ نهاية القصة، إلا إذا تعلق الأمر بسرد قصة أخرى. يذهب القديس أوغسطين في كتاب "العقيدة المسيحية" إلى أنه إذا بدا تأويل مقطع من مقاطع النص مقبولا في الظاهر، فإنه يُقبل شريطة أن يُؤكده مقطع آخر، أو يثبت -على الأقل- أنه لا يتعارض مع غيره. وهذا بالتحديد ما أعنيه بمقصد النص.

إن "جورج لوي بورخيس" هو الذي اقترح إمكانية، بل ضرورة، قراءة "محاكاة المسيح" كما لو أن "سيلين" هو كاتبها. وإنه لابتكار رائع حقا أن تقوم هذه اللعبة على التوظيف الخلاق والعجيب للنصوص، مع افتراض أن هذه اللعبة لا تتأسس على احترام مقاصد المؤلف. وقد حاولت الامتثال لملاحظة "بورخيس"، فعثرت فعلا عند "توماس أكامبس" على صفحات يخيل لقارئها أن "سيلين" هو من كتبها. لنقرأ المقطع الآتي: "تعشق اللطافة الأشياء البسيطة والدرك الأسفل، ولا يصدها ما هو شائك وعسير؛ كما أنها تحب الأمور القذرة". يكفي أن نفهم أن المقصود باللطافة هي البشاعة، لنقرّب المقطع من أسلوب "سيلين". غير أن ما يفند هذه القراءة هو عدم إمكانية قراءة مقاطع أخرى من "المحاكاة" بالمنظور نفسه. فحتى لو حاولنا تقريب جمل هذا النص، الواحدة تلو الأخرى، من فضاء أوروبا -أي موسوعته- الثقافي

[1]-Bonaparte:Psychanalyse et anthropologie, Paris, Puf, 1952

فيما بين الحربين، فإن التقنية تتعطل. ويكفي –بالمقابل– اتخاذ الموسوعة القرسطوية مرجعا للنص، أي تحليل ألفاظه في حدود الفكر القرسطوي، ليكتسب معنى، ويشتغل بشكل منسجم نصيا.

VI-التأويل والتخمين:

تتمثل مبادرة القارئ في صياغة فرضية انطلاقا من مقصد النص. ويتعين مواجهة هذه الفرضية بمجموع النص بوصفه وحدة عضوية. ولا يعني هذا أن النص لا يسمح إلا بفرضية تأويلية واحدة ووحيدة، بل معناه بكل بساطة أن كل تخمين ينبغي تمحيصه -في نهاية المطاف- بالنظر إلى انسجام النص، الذي يقصي بعض الفرضيات الاعتباطية.

وما دام النص "صنيعا" (artfact) يجنح إلى تشكيل قارئه النموذجي الخاص، فإن مسؤولية حدس هذا القارئ النموذجي تقع على عاتق القارئ الملموس؛ وهذا معناه أن على هذا القارئ صياغة فرضيات حول مقاصد المؤلف النموذجي، لا مقاصد المؤلف الملموس. أما المؤلف النموذجي، فهو المسؤول عن تشكيل قارئه النموذجي، وذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات النصية. عند هذه النقطة إذن، يتقاطع البحث عن مقصد المؤلف ومقصد النص. وهما يتطابقان –على الأقل– في كون المؤلف (النموذجي) والأثر (بوصفه انسجاما نصيا) يمثلان الهدف المحتمل الوحيد الذي تتقصده فرضية التأويل. فعوض اتخاذ النص معيارا لتسويغ التأويل، ينبغي أن يعتبر موضوعا ينتجه التأويل لكي يسوغ نفسه، وهو ما يشكل –بلا ريب– دائرة هيرمينوطيقية بامتياز. ومن ثمة فقارئ مواعيد القطارات شيء، وقارئ (Finnegan's Wake) النموذجي شيء آخر بالتأكيد. على أن كون (Finnegan's Wake) يفترض قارئا نموذجيا قادرا على إنتاج عدد لانهائي من القراءات الممكنة، لا يعني أن هذا الأثر لا يملك شفرته الخفية الخاصة به.

وليست هذه الشفرة سوى تلك الرغبة الدفينة –التي تصبح ملموسة إذا ترجمت بمصطلحات الاستراتيجية النصية- في خلق هذا القارئ الحر المجازف بكل التأويلات، لكنه مجبر على كبح جماح نفسه كلما خذله النص، وكف عن تعزيز هذيانه الشبقي.

VII-ضدا على القراءة المغلوطة

أود بخصوص هذه النقطة أن أرسخ مبدأ "بوبريا" (نسبة إلى "كارل بوبر" Popper)، وذلك لا لإضفاء الشرعية على التأويلات الجيدة، بل لنزعها عن التأويلات الباطلة. يقول "ميلر" (J.H.Meller): "ليس صحيحا (...) أن كل القراءات متساوية الصلاحية (...) فبعضها بيّن الخطأ (...) إن إبراز مظهر من مظاهر عمل كاتب يؤدي غالبا إلى تجاهل مظاهر أخرى، أو طمسها (...) ثم إن بعض المقاربات تلامس بنية النص في عمقها أكثر مما يفعله غيرها"[1]. هكذا إذن ينبغي اتخاذ النص معيارا لتظهير تأويلاته الخاصة (بالرغم من أن كل تأويل جديد يساهم في إثراء فهمنا للنص المقروء، وبالرغم أيضا من أن أي نص –مهما كان نوعه- هو حاصل عنصرين: تمظهره الخطي من جهة، ومجموع تأويلاته من جهة ثانية). عدا أن اعتبار نص ما ثابتا بالنظر إلى تأويلاته، يستوجب إمكانية قيام لغة نقدية –ولو مؤقتا- تشتغل باعتبارها لغة واصفة، ويسمح –من ثمة- بالمقارنة بين النص (بكل تاريخه) والتأويل الجديد المقترح له. قد يبدو هذا الموقف –وهو أمر أتفهمه- وضعيا جديدا (Neo-positiviste) مشينا، وهو ما دفع "ديريدا" إلى صياغة فكرته حول التفكيك والانحراف، أي ضدا على اللغة الواصفة التأويلية. غير أنني هنا لست بصدد الإقرار بوجود لغة واصفة مخالفة للغة العادية، بل ما أقصده هو أن مفهوم التأويل يستلزم

[1]-J.H.Miller: «Thomas Hardy», in distance and desire

إمكانية توظيف مقطع لغوي باعتباره مؤولا لمقطع آخر ينتمي لنفس اللغة.

هنا نجد أنفسنا أمام المبدأ "البورسي" المتمثل في "التآول" (Interpretance) و"السيميوزيس" اللامحدود.

فاللغة الواصفة ليست مختلفة بذاتها عن اللغة الموضوع (Langue objet)، بل هي -على الأكثر- قطعة منها، وبهذا المعنى تغدو اللغة الواصفة وظيفة تمارسها أي لغة حين تأخذ في التحدث عن نفسها.

ولعل الحجة الوحيدة التي تشهد على صحة ما أقول هو التناقض الذاتي الذي يسم الموقف البديل. لنفرض أن هناك نظرية تقضي بأن تأويل أي نص هو بالضرورة تأويل مغلوط. ولنفرض بالمقابل وجود نصين "أ" و"ب"، ولنفرض أيضا وجود نص ثالث "س"، هو بمثابة تأويل مقبول ل "أ" و"ب". لنقدم الآن "أ" و"ب" لشخص متوسط التعليم، ولننبهه إلى أن أي تأويل هو بالضرورة تأويل مغلوط، ثم لنسأله ما إذا كان "س" تأويلا مغلوطا لــ "أ" و"ب".

لنفرض الآن أن "س" تأويل مغلوط لــ "أ"، وأن صاحبنا قدم هذا الجواب، أنقول في هذه الحالة إنه أصاب؟

لنفرض أيضا أن "س" تأويل خاطئ لــ "أ"، إلا أن صاحبنا قال إنه تأويل مغلوط لــ "ب"، أنقول إنه مخطئ؟

ففي الحالتين معا، وسواء أقبلنا الجواب المقدم أم رددناه، فذلك يشهد على أننا نعتقد بأن النص لا يتحكم في تأويلاته الصحيحة وينتقيها فحسب، بل يتحكم وينتقي حتى تأويلاته المغلوطة كذلك. فقبول مثل تلك الأجوبة أو ردها معناه التصرف كمن لا يعدّ كل التأويلات خاطئة، لأن ذلك يعني توظيف النص الأصلي معيارا لتعرف تأويلاته المغلوطة من بين نصوص هي تأويلات مغلوطة لنصوص أخرى، وهو ما يفترض وجود تأويل سابق يعتبر هو وحده الصحيح.

هل نستطيع فعلا، وبلا أي ارتباك، إثبات أن كل التأويلات التي يحتملها نص من النصوص هي بطبيعتها تأويلات مغلوطة، باستثناء التأويل —الصحيح قطعا- الذي يقدمه من يضمن خطأ التأويلات الأخرى؟ لا أحد يفلت لهذا التناقض؛ بحيث أن تبني هذه النظرية أو تلك من نظريات الانحراف التأويلي معناه -في نهاية المطاف- الظهور بمظهر من يعتقد أن النص يفضل تأويلا محددا على ما سواه.

بالإمكان طبعا رفع هذا التناقض، ولكن شريطة قبول صيغة ملطّفة من نظرية "التأويل المغلوط"، وذلك بأخذ هذه العبارة بمعناها المجازي.

وهناك -من جانب آخر- وسيلة أخرى للخروج من هذا المأزق، لكن ينبغي عندها قبول كل إجابات الشخص المتجوب الممكنة باعتبارها صائبة. وبذلك سيكون النص "س" تأويلا مغلوطا لـ "أ" و"ب" على السواء، وحسبما نشاء. بل إن "س" يمكن أن يكون في هذه الحالة تأويلا مغلوطا لأي نص آخر. هكذا يغدو "س" بدوره نصا قائما بذاته، والنص كما نعلم من أكثر الأشياء استقلالا. ولكن لماذا نعتبره — والحالة هذه- تأويلا مغلوطا لنص آخر؟ فإذا كان "س" تأويلا خاطئا لأي نص مهما كان نوعه، فمعنى ذلك أنه ليس تأويلا مغلوطا لأي نص بعينه، أي أن "س" موجود لذاته، ولا يتطلب أي نص معيارا له.

غير أنه بهذا تصبح كل نظرية للتأويل النصي باطلة. فالنصوص موجودة، لكن لا يستطيع أي نص الحديث عنها، وهو ما يعني أن النصوص تتكلم، إلا أنه ليس بمقدور أي كان أن يحدثنا عما تقوله.

إن موقفا كهذا سيكون منسجما تماما، لكنه سيؤدي إلى تقويض مفهومي التأويل و"التأويلية" (interpretabilite)؛ وكل ما سيسمح به هو أن يستخدم شخص ما نصوصا بكيفية غير محددة لإنتاج نص جديد. وعند انسلال هذا النص من النصوص السابقة، فليس بالإمكان

الحديث عن تلك النصوص إلا بوصفها منبهات أثرت بصورة ما في إنتاجه، شأنها في ذلك شأن الوقائع الفيزيولوجية والسيكولوجية التي تثوي عند منشأ أي نص، والتي لا يحفل بها النقد عموما، باستثناء ذاك الذي يتيه في الافتراضات البيوغرافية والتخمينات الإكلينيكية النفسية.

خلاصات:

إن الدفاع عن مبدإ "التآول" والقول باستقلاله عن مقصد النص لا يعني –بكل تأكيد- السعي إلى إلغاء تعاون المتلقي. فكوننا أدرجنا الموضوع النصي تحت لفظ التخمين والقياس الاحتمالي، اللذين يقوم بهما الشخص المؤول، يبرز بعمق الترابط بين مقصد النص ومقصد المتلقي. ثم إن الدفاع عن التأويل ضدا على الاستعمال لا يعني أن النصوص لا يمكن "استعمالها"، بل يعني أن الاستعمال الحر الذي يمكن أن تخضع له لا يمت بصلة إلى تأويلها، بالرغم من أن التأويل والاستعمال معا لا يقتضيان الإحالة على نص إلا بوصفه ذريعة.

إن التأويل والاستعمال نموذجان مجردان بطبيعة الحال. ومن ثم فإن القراءة هي دائما توليف محدد بين هذين الأسلوبين، بحيث أنه قد يحصل أحيانا أن تنتهي مقاربة تقوم على إشكالية الاستعمال إلى تأويل واضح ومبتكر، والعكس صحيح. ويمكن إرجاع ما نسميه قراءة مغلوطة لنص إلى تحريره من أنوع التأويل النمطي السابقة، والكشف فيه عن مظاهر جديدة، مع إعطائه تأويلا أفضل وأخصب؛ وهو تأويل كانت قد أجهزت عليه مقاصد المتلقي الكثيرة المتخفية وراء البحث عن مقاصد المؤلف.

هناك شيء شبيه بالقراءة–الذريعة التي تتخذ لبوس القراءة–الاستعمال هدفها الوحيد هو إبراز إلى أي مدى تستطيع اللغة إنتاج عملية سيميوزيسية لا حدود لها، قد تصل إلى مشارف الهاوية. وفي مثل

هذه الحالة تقوم القراءة- الذريعة بوظائف ذات طابع فلسفي؛ وهو ما تجسده في اعتباري أمثلة التفكيك التي قدمها "ديردا". والحال أن هذه القراءة- الذريعة ذات المنحى الفلسفي تجد نفسها، في الغالب، وبفعل التشتت النظري الذي يعتورها، شبيهة بمنهج تفسيرالنصوص. وقد تخلّق عن هذا الانحراف "الديريدي" –أو إذا شئنا عن هذه الممارسة السحرية التذكارية- شعريات ونظريات نقدية، تتحول -إذا هي لم تطبق بصرامة ورشاقة مجازية- إلى ممارسات متناقضة مع نفسها.

معجم المصطلحات الواردة في النص:

عربي/فرنسي

Abduction	قياس احتمالي
Archilecteur	قارئ جامع
Artfact	زخرف
Artifice	صنيع
Auteur empirique	كاتب مجسد
Auteur implicite	كاتب ضمني
Conjoncture	تخمين
distanciation	تغريب
dominante	مهيمنة
Empirisme	نفعية
Enoncé	ملفوظ
Enonciation	تلفظ
Epistémi	إبستمي
Esthétique de la récéption	استيقى التلقي
Focalisation	تبئير

Herméneutique	هيرمينوطيقا
Hyperlecteur	قارئ متفرع
Intentio-auctaris	مقصد المؤلف
Intentio-lectoris	مقصد القارئ
intentio-operis	مقصد النص
Interpretabilité	تأويلية
Interpretance	تآول
lecteur empirique	قارئ مجسد
lecteur ideal	قارئ مثالي
lecteur implicite	قارئ ضمني
lecteur informe	قارئ مطلع
lecteur modèle	قارئ نموذجي
lecteur réel	قارئ واقعي
lecteur virtuel	قارئ محتمل
Meta-lecteur	ما فوق القارئ
Meta-narrateur	ما فوق السارد
Modal	صوغي
Mode	صيغة
Narrataire	مسرود له
Narrateur	سارد
Narrativité	سردية
Paradigme	إبدال
pragmatique	تداولي
Semiosis	سيميوزيس
Usage	استعمال

الفهرس



محمد التهامي العماري

لقد استطاعت السيميائيات اختراق حقول ومجالات عديدة، تمتد من اللغات الطبيعية إلى استكشاف الأنساق الاجتماعية والثقافية والجمالية المختلفة. وهي تضطر في توسعها المطرد هذا إلى تكييف أدواتها وأساليبها وإجراءاتها المنهجية مع خصوصيات الحقل الذي تشتغل فيه، بل هي لا تتردد في مساءلة مسلماتها، ومراجعة يقينياتها، والعمل على نقدها وتعديلها، وذلك في سبيل تحصيل معرفة موضوعية عملية حول ممارسات الإنسان الدالة، وتفاعلاته الرمزية داخل المجتمع.

ورغبة منا في تقديم صورة عن هذا التوسع المجالي الذي عرفته السيميائيات، نقدم للقارئ في هذا الكتاب أربع مقالات مترجمة، لأربعة باحثين يعدّون من رواد البحث السيميائي المعاصر. وتنتمي هذه المقالات لحقول ثلاثة، هي: الحقل الاجتماعي، الحقل المسرحي، وحقل التلقي الفني.

وقد صدرنا هذه المقالات بدراسة تناولنا فيها أهم قضايا السيميائيات، فتعرضنا لقضية نشأتها وتطورها، وأثرنا مسألة تسميتها، ووقفنا عند الاختلاف الحاصل حول موضوعها، وذلك حتى نضع القارئ في صميم الإشكاليات التي يثيرها هذا العلم الناشئ.

صدر للمؤلف:

1-قنديل أم هاشم: البنيات والدلالات- سليكي اخوان، طنجة 1995.

2-أوراق لعبد الله العروي: السرد - الأسلوب - السيمات، دار الأمان - الرباط.

3-الريح الشتوية لمبارك ربيع: البناء السردي ورؤية الواقع، دار الأمان - الرباط

4- المعين في تقنيات التعبير والتواصل - منشورات جمعية الباحثين الشباب - أنفو برانت - فاس.

5- مدخل لقراءة الفرجة المسرحية - دار الأمان الرباط 2007.

28 درهم

مطبعة آنفو-برانت
Imp.Info-Print
Tél/Fax: 035.64.17.26 - Fès
E-mail:infoprintfes@gmail.com